

کلام غالب کا فنی و جمالیاتی مطالعہ

(منتخب اشعار کی شرح کے ساتھ)

شرح دیوان اردو غالب

مولفہ

علامہ سید علی حیدر نظم طباطبائی
نئی ترتیب سے

جمع و ترتیب
ذکا صدیقی

Kalam-e-Ghalib Ka Fanni wa Jamaliati Mutalaa

By: Zaka Siddiqui

پہلی اشاعت: ۲۰۰۶ء

کیوزنگ: احمد رفیع، کراچی

طاعت: طالب ایچ کھوکھر پبلشرز، کراچی



SCHEHERZADE

بی ۱۵۵، بلاک ۵، گلشن اقبال، کراچی

info@scheherzade.com

فہرستِ مضامین

۷	عرضِ مرتب
۱۵	فن
۱۵	اقسامِ کلام
۱۸	عروض
۳۳	کافیہ و ردیف
۳۷	مصرع لگانے کا فن
۵۹	زبان
۵۹	دلی اور لکھنؤ کی زبان
۷۴	صرف و نحو
۱۰۳	غیر و انشا
۱۰۸	حروف
۱۱۷	محاورہ و روزمرہ

۱۵۰ تازگی لفظ

۱۵۶ نئی تراکیب و مترادفات

۱۷۰ فصاحت و بلاغت

۱۸۳ بیان

۱۸۳ مجاز

۱۸۳ تشبیه

۱۸۳ کنایہ

۲۰۹ استعارہ

۲۱۱ متفرق محاسن و معائب

۲۵۶ احوال مرتب

عرضِ مرتب

عبدالمزاق شاعر کے نام ایک خط میں غالب (پیدائش: ۲۷ دسمبر ۱۷۹۷ء، وفات: ۱۵ دسمبر ۱۸۶۹ء) نے اپنے متعلق ایک جیشین گوئی کی ہے جو حرف بحرف صحیح ثابت ہوئی۔ لکھتے ہیں: 'نظم و نثر کی فکر و کاغذ کا انتظام ایسا درانا و توانا کی امانت سے خوب ہو چکا۔ اگر اس نے چاہا تو قیامت تک میرا نام و نشان باقی و قائم رہے گا۔'

اپنے کلام کی بھا و دوام کے متعلق یہ جیشین گوئی کرنے والے غالب خود اپنے عہد سے لے کر ہمارے عہد تک تو عینِ کن غالب ہیں ہی۔ اب رہا مستقبل تو بظاہر حالات اس امر خاص میں بھی شبہ کی کوئی وجہ نظر نہیں آتی کہ قیامت تک ان کا نام و نشان باقی و قائم رہے گا۔ لہذا اگر وہ خود اپنی زبان سے اپنے آپ کو 'غالب' نام آور کہتے ہیں تو یہ خود ستائی انھیں زیب دیتی ہے، اور جب وہ اپنے اشعار میں آنے والے ہر لفظ کو 'کنجینہ' معنی کا طلسم کہتے ہیں تو اردو شاعری کے مزاج و اس ہر قاری کی زبان سے آمنا و صدقا کی صدائیں سنائی دیتی ہیں۔

چار جزو کا وہ دیوان جس میں سے کہیں کہیں مطلع و مقطع بھی غالب ہے، شعر اور دربار شاہی دونوں میں حرفیوں کے سہامِ طبع و تفسیح کی آماج گاہ بنا رہا تھا۔ یہ شاعر وہ تھے جن کے لیے سر غزلے اور چو غزلے کہنا کوئی بات ہی نہیں تھی، یہاں غالب کو طولِ طویل غزلیں ہر سے

سے ناپسند تھیں۔ نقد کو لکھتے ہیں: "ایک بات اور تمہارے خیال میں رہے کہ میری غزل چدرہ سولہ بیت کی بہت شاذ و نادر ہے۔ بارہ بیت سے زیادہ اور نو شعر سے کم نہیں ہوتی"۔ حریف جن سے دربار شای اور شعر بھرا چڑا تھا اس چھوٹے سے دلچ ان کو خاطر ہی میں نہ لاتے تھے۔ انھوں نے بادشاہ کو اپنی پُر گوئی اور غالب کی کم گوئی کی طرف متوجہ کیا۔ غالب نے بھنبھلا کر اپنے اردو کلام کو خود ہی "دھم برگ" از نخلستانِ فرہنگِ من" کہا اور دھوئی کیا کہ یہ بے رنگ اردو شاعری کیا دیکھتے ہو، یہ تمہارے لیے باعثِ فخر ہوگی، میرے لیے تو موجبِ شک ہے۔ دیکھنا ہے تو میرا قاری کلام دیکھو۔

نیست نقصان، یک دو جزو است از سوادِ رنیت
کاں دھم برگے ز نخلستانِ فرہنگِ من است
فارسی ہیں، تا بہ بنی کشفایے رنگِ رنگ
بگذر از مجموعہٗ اردو کہ ہے رنگِ من است
راست ی گویم من و از راست سرعواں کشید
ہر چہ در گفتارِ فخر نیت، آن رنگِ من است

لیکن واقعہ یہ ہے کہ ان کے نخلستانِ فرہنگ کے اسی "دھم برگ" کی مانگ اطراف ملک سے مسلسل آتی رہتی تھی اور غالب کو اسی کی اشاعت نے زندگی بھر مصروف رکھا۔ "منشی دولکھور کے تین آنے چھ پائی کے سستے نسخے سے ایک سو بارہ روپے کے چھائی ایڈیشن تک" (نسوخہ عرشی، ص ۷۳)، اور پھر تین سو روپے کے "منسخہ عرشی زادہ" تک، اس کے ہزاروں نسخے دنیا بھر میں پھیلے۔ اور مولانا حالی مرحوم کی توفیق اشعار سے شروع کر کے مولانا غلام رسول مہر کی تازہ شرح اشعار غالب تک متعدد شرحیں اسی کی شائع ہوئیں۔

مولانا حالی نے غالب کی شاعرانہ خصوصیات کا جو تجزیہ کیا ہے اس کی تمہید کے طور پر لکھتے ہیں: جس قدر بلند اور عالی خیالات مرزا کے رچنے میں نظمیں کے اس قدر رسمی ریتنے گو کے کلام میں نکلنے کی توقع نہیں ہے۔ البتہ ہم کو مرزا کے عمدہ اشعار کے جانچنے کے لیے ایک جدا

گانہ معیار مقرر کرنا پڑے گا۔۔۔ (یادگار غالب ص ۱۰۷)

علامہ علی حیدر نظم علماطی کی شرح اس لحاظ سے نہایت اہم قرار پاتی ہے کہ انھوں نے یہی ”جداگانہ معیار“ مقرر کر کے متداول دیوان غالب کے ٹیکڑوں اشعار میں سے ہر ایک شعر پر گہری ناقدانہ نظر ڈالی ہے۔ اشعار کی شرح کے دوران میں ایسے ایسے نادر و نایاب ادبی، علمی، فنی نکات کی وضاحت کی ہے کہ اشعار کی تخریج تو ہوئی جاتی ہے، جنھنے دلا غالب کے نظر، تصور اور تجربے کی تازہ کاری، ان کے طرز گفتار اور اسلوب اظہار کی قدرت، جذبہ و تخیل کی گہری معنویت اور ان سب کی مجموعی ترکیب و یکپارگی کے ان اکثر طریقوں سے بھی متعارف ہو جاتا ہے جو غالب نے سب سے الگ اپنے لیے اختیار کیے تھے۔

علامہ نظم علماطی دور آخر کے ان علما میں سے ایک تھے جو فن شعر و ادب کے کثیر الجہات پہلوؤں پر نہایت گہری نظر رکھتے تھے اور مکمل اعتماد اور وثوق کے ساتھ ان پر گفتگو کر سکتے تھے۔ شرح دیوان اردو کے غالب ان کے علمی تجربہ اور اعلیٰ ذوق شعری کا ایک مظہر ہے۔

اشعار کی تخریج کے دوران میں جو علمی و فنی نکات زیر بحث آئے ہیں وہ ضرور نا پوری کتاب میں جا بجا ٹکرائے ہوئے ہیں۔ مجھے خیال آیا کہ اگر ان نکات کو مختلف عنوانات کے تحت یک جا کیا جائے تو ممکن ہے نہ صرف ہمہ گیر غالب میں آسانی پیدا ہو جائے بلکہ قاری کو غالب کی غیر معمولی آج اور آخریت کے نمونے و نمونہ ہونے میں بھی سہولت ہو۔ چنانچہ میں نے موضوع کے لحاظ سے کچھ عنوانات قائم کر کے ان کے ذیل میں روایات واد صرف ایسے اشعار مع شرح اکٹھے کر دیے ہیں جن میں معانی، دیان، بدلیج اور بلاغت وغیرہ کے متعلق نکات پر علامہ نظم نے بحث و تھیس کی ہے۔ جہاں جہاں مناسب معلوم ہوا اور ضرورت محسوس کی، ہر موضوع کی تعریف و توضیح کے لیے میں نے غرض، قواعد اردو اور معانی دیان و لغت کی مستند کتابوں سے اقتباسات تخریج کلام کے اقتضائے بطور نقل کر دیے ہیں تاکہ شرح میں واقع ہونے والی اصطلاحات کا ایک مختصر تعارف قاری کو ہو جائے۔ اب جسے مزید شوق اور توفیق ہو وہ تفصیل کے لیے مہسوط کتاب میں ان فنون پر ضرور پڑھے۔ میرے مآخذ میں خصوصاً یہ کتابیں رہی ہیں: ’غیاث اللغات‘

(ملا خیات الدین راجپوری)، قواعد الغرض (علامہ قدّر جگرای)، قواعد اردو (مولوی عبدالحق)، آئین اردو (مولانا محمد زین العابدین قرچہا کوٹانوی)، تسہیل ابلاغت (پروفیسر سجاد مرزا بیگ دہلوی) اور 'میزانِ سخن' (حمید عظیم آبادی)۔

بعض اشعار کی تخریج کرتے ہوئے علامہ نغم طباطبائی نے کسی نکتے کی وضاحت کے لیے کئی کئی صفحات میں اپنے عالمانہ خیالات کا بھی اظہار کیا ہے۔ یہ بظاہر زیرِ تخریج شعر سے کم ہی تعلق رکھتے ہوں لیکن جذباتِ خود اس قدر دل چسپ اور معلومات افزا ہیں کہ مناسب معلوم ہوا انہیں مستقل مقالات کی حیثیت سے الگ درج کیا جائے۔ ان مقالات کو 'اقسامِ کلام'، 'دہلی اور دکن' کی زبان، اور 'مصرع لگانے کا فن' کے عنوانات کے تحت ملاحظہ فرمائیے۔

باد جوے کہ اب دہلی و دکن کی زبان کی بھینس ادبی منظر نامے کے مرکزی مقام کا حصہ نہیں رہیں، ان کی تاریخی و علمی حیثیت اپنی جگہ برقرار رہے گی۔ علامہ نغم کے فرمودات کے جواب میں پروفیسر سجاد مرزا بیگ دہلوی کے ارشادات ان کی کتاب 'تسہیل ابلاغت' سے نقل کیے گئے ہیں۔ یقین ہے یہ بحث دلچسپی سے چھی جئے گی۔

فنی شعر پر علامہ نغم کے مبور اور زبان و بیان پر کامل دسترس کے نمونے شرح میں جا بجا نظر آتے ہیں۔ وثوق و اعتماد نفس کا یہ عالم ہے کہ غالب کی اخلاط کی نہ صرف بے جھجک نشان دہی کرتے ہیں بلکہ اپنی رائے ظاہر کرنے میں بھی تکلف نہیں کرتے کہ بجائے یوں کہنے کے، اس طرح کہنا چاہیے تھا۔

وثوقِ غم اور عبورِ فن ہی نے انہیں وہ سب سے زیادہ اہم بات کہنے کا اعتماد بخشا ہے جو انہوں نے غالب کی اس مشہور رباعی کے سلسلے میں فرمائی ہے:

دکھ جی کی پسند ہو گیا ہے، غالب
دل رک رک کر بند ہو گیا ہے، غالب
واللہ کہ شب کو نیند آتی ہی نہیں
سونا سوگند ہو گیا ہے، غالب

کہتے ہیں: ”اس رہائی کے دوسرے مصرع میں دو حرف وزن رہائی سے زائد ہو گئے ہیں اور ناموزوں ہے۔“ اب خیال کرو غالبؔ ناموزوں طبع شخص اور ناموزوں کلمہ جائے بڑی دلیل ہے اس بات کی کہ جو عروض کے فارسی و اردو کہنے والوں نے عربی کو ماخذ علوم کچھ کر اختیار کیا ہے یہ فرض عربی زبان ہی کے واسطے خاص ہے۔ اردو کہنے والوں کو چنگل کے اوزان میں کہنا چاہیے جو زبان ہندی کے اوزان طبعی ہیں۔ جانتا ہوں میرے اس مشورے پر شعراے ریختہ گونہیں گے اور نفرت کریں گے مگر اس بات کا انکار نہیں کر سکتے کہ وہ ہندی زبان عربی کے اوزان میں ٹھونس کر شعر کہا کرتے ہیں، اور ہندی کے جو اوزان طبعی ہیں اسے چھوڑ دیتے ہیں۔..... جن اوزان کو ہم نے اختیار کر لیا ہے ان وزنوں میں بہ تکلف ہم شعر کہتے ہیں اور ہماری شاعری میں اس سے بڑی خرابی پیدا ہو گئی ہے جس کی ہمیں خبر نہیں۔ غالبؔ سے شاعر منفرد نے عمر بھر مشق کر کے بھی ان اوزان پر قابو نہ پایا اور وزن غیر طبعی ہونے کے سبب سے دھوکا کھایا۔ ”اتنی۔“ (تفصیل زیر عنوان ”عروض“ دیکھیے)

ایک جگہ بری طرح الجھٹلا کر لکھا ہے: ”فارسی کا ترجمہ کر لینے میں مصنف مرحوم کی جرأت اس قدر بڑھی ہوئی ہے کہ ان کے کلام سے اردو کے محاورات کوئی نہیں بیکہ سکتا۔“

(ملاحظہ ہو شرح شعر زیر عنوان ”محاورہ اور روز مرہ“)

حیرے در کے کیے اسباب آثار آمادہ

خاکیں کو جو خدا نے دیے جان و دل و دین

غالبؔ نے اپنے کئی شطوں کے علاوہ کلیات فارسی کے دیباچے میں صنائع لفظی سے بیزاری کا اظہار کیا ہے۔ لیکن علامہ تقی علی صاحبیؒ نے ایسی متعدد مثالیں غالبؔ کے کلام سے دی ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ غالبؔ خصوصاً ضلع بولنے کا بڑا اہتمام کرتے تھے اور مناسبت لفظی کے لانے میں شعوری کوشش کرتے تھے یہ ایرادات اپنی جگہ، لیکن جب علامہ تقیؒ کسی شعر کی داد دیتے ہیں تو نہایت کلمے دل سے دیتے ہیں۔ داد دینے کا۔ داد۔ (ان متعدد اشعار کا،

شرح میں ملاحظہ کیجئے جو میں نے "مشرق خصوصیات" کے عنوان کے تحت یکجا کیے ہیں۔ کوئی خاص شعر قابلِ داد کیوں ہے اس کی تفصیل تو مقررہ مقام پر آپ پڑھ لیں گے، چند اشعار کی دائرہ غلام نے کس قدر خلوص، محبت اور عقیدت سے دی ہے اس جگہ اُس کے لطف میں آپ کو شریک کیے بغیر جی نہیں بات۔ چند شعر ملاحظہ ہوں۔

کہوں کس سے میں کہ کیا ہے شبِ غمِ بڑی بلا ہے
مجھے کیا برا تھا مرنے اگر ایک بار ہوتا
'خوبی اس شعر کی حدِ تحسین سے باہر ہے۔'

کہا تم نے کہ کیوں ہو غیر کے ملنے میں رسوائی
بجا کہتے ہو، جگ کہتے ہو، پھر کہج کہ ہاں کیوں ہو
'بندش اس کی سر کے مرتبہ تک پہنچ گئی ہے۔'

آئے آتی تھی حالِ دل پہ فہمی
اب کسی بات پر نہیں آتی
'یہ وہ شعر ہے کہ میر کو بھی جس پر رشک کرنا چاہیے۔'

نہ ہوئی گر مرے مرنے سے تسلی، نہ سہی
احسان اور بھی ہاتی ہو تو یہ بھی نہ سہی

'اس شعر پر اگر غالبِ خداے سخن ہونے کا دعویٰ کریں تو خدا گواہ ہے کہ ذیبا ہے۔ پھر دیکھیے تو نہ فنِ معانی کی کوئی خوبی ہے، نہ فنِ بیان کا کچھ حسن ہے، نہ فنِ بدیع کے تفکعات ہیں۔'

ہے چشمِ تر میں حسرتِ دیدار سے نہاں
شوقِ عیاں گسختہ، دریا کہیں بنے

'معناں گسختہ' اس شعر میں لفظ نہیں ہے الماس جڑ دیا ہے۔ جب دوسری زبان کی لفظوں پر ایسی قدرت ہو جب کہیں اپنی زبان میں اس کا لانا حسن رکھتا ہے۔'

ماہ بن، ماہتاب بن، میں کون
 مجھ کو کیا ہانت دے گا تو انعام
 اس سارے قصیدے میں عموماً اور اس شعر میں خصوصاً مصنف نے اردو کی زبان اور
 حسن بیان کی عجب شان دکھائی ہے ایک مصرع میں تین جملے جس کے مضمون سے رنگ چمک
 رہا ہے اور دوسرا مصرع طنز سے بھرا ہوا ہے۔ چاروں جملوں میں حسن انشاء، پھر خوبی نظم و بے تکلفی
 اور!

استاد شہ سے ہو مجھے پر خاش کا خیال
 یہ تاب، یہ ہمال، یہ طاقت نہیں مجھے
 اس قلعے میں جس جس پہلو سے معنی استعطاف کو مصنف نے باندھا ہے قابل اس کے
 ہے کہ اہل قلم اس سے استفادہ کریں۔ ایسے پہلو شاعر کے سوا کسی کو نہیں سوچتے۔ یہ عرش کے
 خزانے سے نکلے ہیں اور اس کی کئی شاعروں کے سوا کسی کے پاس نہیں۔
 قسمت بری سہی پہ طبیعت بری نہیں
 ہے فکر کی جگہ کہ شکایت نہیں مجھے
 یہ شعر مصنف کی بلاغت کی سند اور استادوی کی دستاویز ہے۔

دیوان غالب کا ”نورِ عرشی“ صحت متن اور کثرتِ حواشی میں جو بجا شہرت رکھتا ہے وہ
 محتاجِ تعارف نہیں۔ میں نے بعض اشعار کی تصحیح اور اکثر استدراکات کے لیے ”نورِ عرشی“ (مطبوعہ
 لاہور، ۱۹۹۲ ع) سے رجوع کیا ہے۔ استدراکات کے لیے کوئی علیحدہ باب قائم نہیں کیا ہے،
 متعلقہ شعر کے ساتھ ہی استدراک بھی درج کر دیا ہے۔

”نورِ عرشی“ کے علاوہ ”یادگارِ غالب“ (مولانا جاتی) اور ”مرآۃ الغالب“ (حضرت بیگم
 دہلوی) سے بھی بعض استدراکات کے لیے استمداد لی گئی ہے۔

جس زمانے میں انفارمیشن ٹکنالوجی کی جیڑ وگیں میں سوار ہونے کے لیے اندھا دھند دوڑ
 لگی ہوئی ہے نیز، اس سے پہلے سے، اردو کی تعلیم و تعلم کی طرف سے بے نیازی اور بے پروائی

کا جو تدارا مزاج بن چکا ہے اس میں یہ توقع کرنا عبث ہے کہ اس شرح کا عام طور پر استقبال کیا جائے گا۔ لیکن اگر یوں دیکھیں تو اردو کی اعلیٰ جماعتوں کے طلاب اور اساتذہ ہی اس کتاب سے فائدہ اٹھائیں تو قیمت سمجھا جائے گا۔

ذکا صدیقی

3, Meenakshi Lake Paradise,
Karbala Road,
BHOPAL 462 001

جمہوریہ، ۱۳ اکتوبر ۲۰۰۷ء

اقسام کلام

شیخ اریکس لکھتا ہے کہ شعر بھی فقط حیرت و تعجب پیدا کرنے کے لیے کہتے ہیں، بلکہ اغراض و معاملات کے لیے کہتے ہیں۔۔۔۔۔ شعروے غزل کو کی شاعری پہلی قسم کی ہے کہ موسیقی و مصوری کی طرح اس کی عایت بھی محض حواس و تھلے بے روح کے سوا اور کچھ نہیں ہو سکتی۔ لیکن دوسری قسم البتہ اجماع و اعتقاد کے قابل ہے۔ ہر ادیب و اہل قلم اس کا محتاج ہے اور پھر حظ نفس و تعجب سے بھی خالی نہیں۔ غزل و معاملہ نگار کو ایسے مضامین کی بہت حاجت ہے جو اغراض سے تعلق رکھیں۔ غزل گو یوں کو مضمون نگاری کی مشق نہ ہونے سے اچھی طرح نظر لکھنے کا حلیقہ نہیں ہوتا۔ کسی مطلب کو غزل میں دل نہیں نہیں کر سکتے۔ بلکہ اپنا غلہ دہن نے تو یہ دعویٰ کیا کہ شاعر سے نظر نہیں رکھی جاتی اور نگار سے شعر نہیں کہا جاتا۔ میرے خیال میں اس کی لم یہی ہے کہ اپنا غلہ دہن کے زمانے میں عرب کی شاعری بھی افراق و تصنع و تکلف سے بھر گئی تھی، اغراض پر شعر کہنا بہت کم ہو گیا تھا۔ اس فن کو اہل نثر نے اختیار کر لیا تھا۔

شعر میں افراق و تکلف کرنا اور اغراض و مطالب سے خالی دیکھنا یہاں تک پہنچا کہ اب عموماً ہم لوگوں کا یہ مذاق ہو گیا ہے کہ جو شعر کہ اغراض و مطالب کے لیے کہے جاتے ہیں ان کو شعر نہیں سمجھتے بلکہ جانتے ہیں شاعر نے رام کہانی یا ناموسی یا وکٹرا دیا۔ شعرا کے ہر خلاف اہل نثر نے معاملہ نگاری میں غضب کا پیکہ بن اختیار کر لیا۔ انھوں نے تکلف میں اس قدر

افراط کی کہ معافی کو رو بیٹھے۔ انھوں نے استعارہ تفرید کی کہ تمام محاسن کلام سے ہاتھ دھو بیٹھے۔

تو اسے یہاں کلام کی تقسیم اس طرح مشہور ہے کہ:

(الف) جس کلام میں وزن و قافیہ دونوں ہوں وہ نظم ہے۔

(ب) جس میں دونوں نہ ہوں وہ بحر عاری ہے۔ اس شعر کی بڑی خوبی بیان کی ہے سانچگی

ہے، لیکن اس میں بھی غماز و کنایہ و تشبیہ و استعارہ و تخیل و خبر بہ انشا و صنائع معنویہ و لفظیہ سے

بہت کچھ حسن پیدا ہو جاتا ہے۔ مثلاً یہ فقرہ:

(۱) میں نے اسے بہت ڈھونڈھا مگر نہ ملا۔۔۔ (اس) فقرے میں خبر ہے اور سب

لفظوں سے حقیقت معنی مقصود ہے۔

(۲) میں نے کیسا کیسا ڈھونڈھا مگر وہ کب ملتا ہے۔۔۔ اسی خبر کو انشا کی صورت میں ظاہر

کیا ہے۔

(۳) میں نے بہت خاک چھانی مگر وہ ہاتھ نہ آیا۔۔۔ (اس) فقرے میں خبر ہے مگر الفاظ

میں مجاز ہے۔

(۴) میں نے کیسی کیسی خاک چھانی مگر وہ کب ہاتھ آتا ہے۔۔۔

(اس) فقرے میں انشا و مجاز دونوں جمع ہیں۔

(۵) میں ڈھونڈھا ڈھونڈھا کے تھا مگر وہ تو غنچا ہے۔۔۔ (اس) میں مجاز کی جگہ تشبیہ ہے

اور ڈھونڈھنے میں مبالغہ ہے۔

(ج) اور سب سے بڑھ کر فقروں کا انتخاب ہونا لطف دیتا ہے۔ مثلاً جملہ فعلیہ کا عطف

فعلیہ پر، اور اسمیہ کا اسمیہ پر۔ اور بھی ایک فقرے میں فعل کی اور اس کے تعلقات کی ترتیب

ہو ویسی ہی دوسرے فقرے میں ہو۔ جس کلام میں وزن نہ ہو اور قافیہ ہو، یعنی فقرہ، دوسرے

فقرے کا، کچھ ہو اس کا نام بحر مسلج رکھا ہے۔ یہ نثر فقط زبان عربی کے ساتھ مخصوص ہے۔ اردو

فارسی کی زبان اس کی متحمل نہیں، اس سبب سے کہ اردو فارسی میں جملہ فعل پر تمام ہوتا ہے اور

فعل کا کچھ بہت کم ہاتھ آتا ہے۔ اسی وجہ سے عام آفت یہ پیدا ہوتی ہے کہ بہ فصیح و ثکلف دو

دو فقرے ایک ہی معنی کے اکثر لوگ لکھا کرتے ہیں اور اس تکرار فخل واطنا ب نمل سے کجج کا لطف بھی جاتا رہتا ہے۔ مثلاً یہ مضمون: میں نے سب حال سنا، نہایت خوشی حاصل ہوئی۔ اسے کجج کرنے کے لیے خواہ مخواہ اس طرح لکھنا پڑتا ہے: میں نے سب حال سنا، دامن شوق میں لکھا بے مضامین کو چنا۔ نہایت خوشی حاصل ہوئی، فکر و تشویش زائل ہوئی۔

بھر یہ بھی دیکھیے کہ فعل کا کجج مل بھی گیا تو اس میں وہ لطف کہاں جو اسم کے کجج میں ہوتا ہے اور وہاں کجج اس بات کا شاہد ہے کہ افعال و رد و ایہ میں کجج کا وہ لطف نہیں جو اسم میں ہے۔ غرض کہ اردو فارسی میں عربی کی طرح کجج کجس غیر کا منہ چڑھا کو اپنی صورت بگاڑتا ہے۔ ہاں، اردو فارسی کجج اگر اچھا معلوم ہوتا ہے تو متعلقات، جملہ میں، جیسے: فضلِ خدا سے اور آپ کی دعا سے خیریت ہے۔ یا کہیں ایسا ہی بے تکلف محاورے میں پورا اتر جائے تو خیر، جملے کا کجج جملہ ہی سہی، لیکن تمام عبارت میں اس کی پابندی تو عربی میں بھی مشکل سے سمجھتی ہے۔ اپنا عرب شادی، "تاریخ تیموری" اور "فاکھہ الخلفاء" دونوں کتابیں آخر دیکھ لیں، قافیہ ہو کے رہ گئیں۔

(د) جس کلام میں قافیہ نہ ہو اور وزن ہو اس کا نام "مجر مرئو" مشہور ہے۔ گو المہ لن نے اس کا ذکر کیا ہے اور اس کا نام بھی رکھ لیا ہے مگر کسی نے اس پر قلم نہیں اٹھایا ہے۔ بے گلی نظر سمجھا کیے۔ حق یہ ہے کہ میرا بھی خیال یہی رہا کہ جب وزن کے ساتھ قافیہ نہ ہو تو وہ ایسی نئے ہوئی جس میں سرِ عداد۔ مگر حقیقی نے "معیار" میں ذکر کیا ہے کہ کسی یونانی شاعر نے ایک کتاب لکھی ہے جس میں وزن ہے اور قافیہ نہیں۔ اور انگریزی میں بھی اس طرح کی تالیف کا رواج بہت ہے اور بے شک اس کی بدچلتی و بے سائنسگی کلامِ منظم سے کہیں بڑھی ہوئی ہے اس قسم کے کلام کو وہ لوگ نظم کے اقسام میں داخل کرتے ہیں۔ اور بات یہی ٹھیک ہے کہ موزوں کلام کو نظم کہنا چاہیے نہ کہ نثر۔

عروض

عروض:

وہ علم ہے جس سے نظم یعنی کلامِ موزوں اور نثر یعنی کلامِ غیر موزوں کا فرق معلوم ہوتا ہے یہ علم خلیل بن احمد بصری (پیدائش ۱۰۰ ہجری، وفات ۷۰ ہجری؛ بقول علامہ سید غلام حسین قدر بلکرای، مؤلف 'قواعد العروض') نے فنِ موسیقی کی بنیاد پر استخراج کیا تھا۔ جس طرح طبلے پر ضرب اور خالی سے مختلف باترائیں اور ان باترائیں سے مختلف تال پیدا ہوتے ہیں اسی طرح علم عروض میں حرکت = (ضرب) اور سکون = (خالی) کے موافق خلیل نے مختلف اوزان عروضی تراش لیے۔ اہل موسیقی کا مدارتہ 'اورن' یعنی تن تن پر ہے تو اہل عروض کا اعتبارف اور 'ع' اور 'ل' اور 'ن' یعنی فعلن پر ہے۔ مختصر یہ کہ علم عروض کا موضوع وزن شعر ہے۔

وزن:

شاعری کی مقررہ بحرہوں میں سے کسی بحر کی میزان پر کسی کلام کو ناپنے کو لے کا نام 'وزن' ہے اہل عروض کی اصطلاح میں اس ناپ تول یعنی دو ٹکڑوں کی حرکت اور سکون کے برابر ہونے کو تقطیع کہتے ہیں (تقطیع کے معنی ہیں ٹکڑے ٹکڑے کرنا) وزن شعر میں صرف انھیں حروف کا اعتبار ہے جو ملاحظ ہوں۔ اس لحاظ سے 'طراب' کا 'و' وزن شعر کے شمار (یا تقطیع) میں نہیں آئے

کا، اسی طرح 'کیا' اور 'کیوں' کی 'ی' بھی تقطیع میں نہیں آئے گی۔ گویا کہ یہ 'و' اور 'ی' حروف نہیں ہیں۔

اجزاء:

جمع ہے نوجی۔ تقطیعی اجزاء کے باہم ملنے سے جو لفظ بنتا ہے اسے اصطلاح عروض میں 'جز' کہتے ہیں۔ علم عروض میں اجزائیں ہیں: (۱) سبب (۲) وقت اور (۳) قاصد۔ (ان کی تفصیل علامہ طباطبائی کے مقالے میں ملاحظہ ہو جو اس تعارف کے بعد آتا ہے۔ کچھ اور متعلقہ معلومات یہاں دی جاتی ہیں۔)

(۱) سبب: دو حرفی کلمہ کو سبب کہتے ہیں۔ اس کی دو قسمیں ہیں:-

(الف) سبب خفیف: وہ دو حرفی لفظ جس کا پہلا حرف متحرک اور دوسرا ساکن ہو، جیسے: دل، بچل، بکل۔

(ب) سبب ثقیل: وہ دو حرفی لفظ جس کے دونوں حروف متحرک ہوں، جیسے: دل، غم، لب (تینوں میں آخری حرف پہ حالت اضافت)

(عروض کی بعض کتابوں میں، اور خصوصاً مہ قلم طباطبائی نے، سبب کی ایک اور قسم سبب متوسط بھی بتائی ہے۔ لیکن اکثر علما کو اس سے اختلاف ہے۔)

(۲) وقت: سہ حرفی کلمہ کو وقت کہتے ہیں۔ اس کی بھی دو قسمیں ہیں:-

(الف) وجہ مجموع یا مقرون: وہ سہ حرفی کلمہ جس کا پہلا اور دوسرا حرف متحرک ہو اور تیسرا ساکن، جیسے: جذا، وطن، جگڑ۔

(ب) وجہ مفروق: وہ سہ حرفی کلمہ جس کا پہلا حرف متحرک، دوسرا ساکن اور تیسرا متحرک ہو، جیسے: دزد، نرغ، ہدق (تینوں میں آخری حرف پہ حالت اضافت)

(سبب کی طرح وقت کی بھی ایک قسم وجہ کثرت ہے۔ یہ چار حرفی کلمہ ہے جس کے پہلے دو

حروف متحرک اور بعد کے دو حرف ساکن ہوں، جیسے: زَبَان، بَطْنِز، طَنْز۔)

(۳) فاصلہ: چار حرفی کلمہ ہوتا ہے۔ اس کی بھی دو قسمیں ہیں:-

(الف) فاصلہ صغریٰ: جس میں پہلے تین حروف متحرک ہوں اور چوتھا ساکن۔ گویا یہ اجتماع ہوتا ہے ایک سبب ثقیل اور ایک سبب خفیف کا۔ جیسے: مَحْتَمَلًا، مَحْتَمَلٌ۔۔۔

(ب) فاصلہ کبریٰ: پنج حرفی کلمہ ہوتا ہے جس کے پہلے چار حروف متحرک ہوں اور پانچواں ساکن۔ یہ اجتماع ہوتا ہے وجہ مجموع اور سبب خفیف کا۔ جیسے: مَحْتَمَلٌ۔۔۔

(نوٹ: اردو میں سبب ثقیل، وجہ مفروق اور فاصلہ کی مثالیں نہیں ہیں، اس لیے فارسی کی مثالیں دی گئی ہیں۔)

زُکُن :

کَم سے کم دو اجزاء اور زیادہ سے زیادہ تین کے ٹٹنے سے جو لفظ بنتا ہے اسے زُکُن کہتے ہیں۔ زُکُن کی جمع ارکان ہے۔ (ان کو افاضیل یا امثال بھی کہتے ہیں) انھیں تین اجزاء (سبب، وجہ اور فاصلہ) کو مختلف طور پر ترتیب دے کر از روئے اصل آٹھ ارکان، اور از روئے اعتبار دس ارکان قائم کیے گئے ہیں۔ اور انھیں ارکان سے مختلف بحریں بنائی گئی ہیں جن کی مجموعی تعداد انھیں ہے۔ ان میں سے چار بحریں عربی کے لیے مخصوص ہیں اور تین فارسی کے لیے۔ باقی بارہ بحریں، فارسی اور عربی میں مشترک ہیں۔ بارہ مشترک بحروں کے نام اور اوزان یہ ہیں:

(۱) بحر متقارب: فُتُوْلُن، فُتُوْلُن، فُتُوْلُن، فُتُوْلُن۔ (اسی طرح دوسرا مصرع۔ کُل آٹھ بار)

(۲) بحر متدارک: فَا بِلُن، فَا بِلُن، فَا بِلُن، فَا بِلُن۔ (ایسا کُل آٹھ بار)

(۳) بحر ہزج: مَظَا بِلُن، مَظَا بِلُن، مَظَا بِلُن، مَظَا بِلُن۔ (ایسا۔۔۔ کُل آٹھ بار)

(۴) بحر رجز: مُسْتَعْبِلُن، مُسْتَعْبِلُن، مُسْتَعْبِلُن، مُسْتَعْبِلُن۔ (ایسا۔۔۔ کُل آٹھ بار)

(۵) بحر کامل: بِلُن، بِلُن، بِلُن، بِلُن، بِلُن، بِلُن۔ (ایسا۔۔۔ کُل آٹھ بار)

(۶) بحر رمل: فَا بِلُن، فَا بِلُن، فَا بِلُن، فَا بِلُن، فَا بِلُن، فَا بِلُن۔ (ایسا۔۔۔ کُل آٹھ بار)

- (۷) بحر سرع: مُسْتَعْلَن مُسْتَعْلَن مُنْقَوِذٌ ے۔۔۔۔۔ (ایضاً۔۔۔۔۔ کل چہ ہار)
- (۸) بحر منسرح: مُسْتَعْلَن مُنْقَوِذٌ ے، مُسْتَعْلَن مُنْقَوِذٌ ے (ایضاً۔۔۔۔۔ کل آٹھ ہار)
- (۹) بحر خفیف: فَايَئِثْنِ، مُسْ تَلْعِ لْنِ، فَايَئِثْنِ (ایضاً۔۔۔۔۔ کل چہ ہار)
- (۱۰) بحر مضارع: مُفَايِثْنِ، فَايَئِثْنِ، مُفَايِثْنِ فَايَئِثْنِ (ایضاً۔۔۔۔۔ کل آٹھ ہار)

- (۱۱) بحر مقضب: مُنْقَوِذٌ ے مُسْتَعْلَنِ، مُنْقَوِذٌ ے، مُسْتَعْلَنِ (ایضاً۔۔۔۔۔ کل آٹھ ہار)
- (۱۲) بحر بخت: مُسْ تَلْعِ لْنِ، فَايَئِثْنِ، مُسْ تَلْعِ لْنِ، فَايَئِثْنِ (ایضاً۔۔۔۔۔ کل آٹھ ہار)

بحر طویل: یہ خاص عربی کی بحر ہے۔ فعلوں، مضامین، فعلوں، مضامین (کل آٹھ ہار)۔ فارسی میں بہت کثرت کچھ شاعروں نے اس بحر میں بھی شعر کہے ہیں۔ اردو کے مذاق میں یہ بحر بے کیف ہے اس لیے اس میں ہمارے یہاں کلام نہیں ملتا۔

تقطیع:

یعنی ٹکڑے ٹکڑے کرنا۔ اصطلاح عروض میں شعر کے الفاظ کو اسے ٹکڑوں یعنی ارکان میں تقسیم کرنا جتنے اس بحر کے ارکان ہیں جس میں وہ شعر کہا گیا ہے۔ شعر کے حروف ارکان کے حروف سے اس طرح مطابق ہونے چاہئیں کہ متحرک کے مقابل متحرک اور ساکن کے مقابل ساکن رہے۔ تقطیع میں حرکات یعنی زیر، زبر، پیش کا فرق نہیں مانا جاتا چنانچہ تکمیل، ذلزل، جمل بل یہ تینوں ایک ہی وزن 'فعلن' پر ہیں۔ مثلاً اس مصرع کی تقطیع: کروں حبہ پر درگاہ قدیم۔۔۔ یوں ہوگی:۔۔۔ کروم: فعلوں، رو پرور: فعلوں، روگارے: فعلوں، رقدیم: فعلوں۔۔۔۔۔ یہ بحر متقارب کے ارکان ہیں اور آخری رکن میں زحاف کے نام کو ملا کر اس بحر کا پورا نام معلوم ہو سکتا ہے جو یہ ہے: بحر متقارب ہشت زکفی (یا ثمن) مقصور۔

زحاف:

سبب کے حرف دوم کو، جو کہ ساکن ہوا کرتا ہے، کسی رکن سے ساقط کر دیں تو اسے اصطلاح میں زحاف کہتے ہیں۔ گویا ارکان شعر میں سبب کے حرف دوم کو ساقط کر دینے سے جو تخریسات ہوتے ہیں انھیں کا نام زحاف ہے۔ زحافات کے ناموں کی رعایت سے جڑوں کے بھی وہی نام ہوتے ہیں۔ مثلاً جس بحر میں ٹخن کا زحاف آئے گا وہ ٹخن کہلائے گی۔ زحافات یعنی تخریسات کی تین صورتیں ہیں: (۱) رکن میں سے کسی حرف کو کم کر دینا: (۲) کوئی حرف زیادہ کر دینا: (۳) کسی حرف متحرک کو ساکن کر دینا۔

رباعی کے اوزان:

رباعی کا وزن، مفلکول مفلکول مفلکول، بحر بجز کے ساتھ مخصوص ہے اور اصل میں فارسی والوں کا نکالا ہوا ایک وزن ہے۔ اس میں نو (۹) زحاف آتے ہیں، جن کی وجہ سے چوبیس وزن ہو جاتے ہیں۔ جو چار مصرعے ان چوبیس اوزان میں سے کسی وزن پر ہوں گے وہ رباعی ہے ورنہ ہر ایسے دو شعر جن کا پہلا، دوسرا، چوتھا مصرع ہم قافیہ ہو رباعی نہیں ہے، اسے قطعہ کہیں گے۔

چنگل

سنگرت اور برج بھاشا میں جو علم عروض ہے اسے چنگل کہتے ہیں۔ یہ علم ہندی شاعری کے اوزان و قواعد کا ضابطہ ہے۔ جس طرح عروض میں سبب، وقف، قاصد وغیرہ اجزاء ہیں اسی طرح چنگل میں بھی اجزاء ہیں جن کی تعداد دو ہے اور یہ 'لکھ' اور 'کڑ' کہلاتے ہیں۔ جس طرح اجزاء عروضی سے ارکان بنتے ہیں اسی طرح لکھ اور کڑ سے گنی مرتب ہوتے ہیں۔

لکھ: ایک حرف متحرک کو لکھ کہتے ہیں۔

کڑ: اک حرف متحرک مع ایک ساکن کو کڑ کہتے ہیں۔ گویا 'کڑ' سبب خفیف ہوا۔

گن: (اصل 'کڑ') یعنی ارکان۔

چھند: بحر اور اس کی اقسام کو کہتے ہیں۔

چمن یا پند: ایک مصرع کو کہتے ہیں۔

اُفتر اس: قافیے کو کہتے ہیں۔

چکاسٹ: ردیف ہے۔

پڑتے: وہ آٹھ کلمے ہیں جن کے ادراک کے بغیر چندوں (یعنی بحرؤں) کے اصول

پر عبور نہیں ہوتا۔

فرض و چنگل بھی علم عروض کی طرح ایک مبسوط و منکمل اور محنت طلب علم ہے۔

مندرجہ بالا معلومات کے لیے ان کتابوں سے استفادہ کیا گیا ہے:-

--- قواعد العروض مؤلفہ قدس سرہ بکرمی

--- تلخیص عروض و قافیہ مؤلفہ نعم طباطبائی

--- میزان خمن مؤلفہ حمید عظیم آبادی

--- قواعد اردو مؤلفہ مولوی عبد الحق

ارشادات طباطبائی

دکھ جی کی پسند ہو گیا ہے، غالب
دل رک رک کر بند ہو گیا ہے، غالب
واللہ کہ شب کو نیند آتی ہی نہیں
سونا سوگند ہو گیا ہے، غالب

اس رباعی کے دوسرے مصرع میں دو حرف وزن رباعی سے زائد ہو گئے ہیں اور ناموزوں ہے۔ مختلف چھاپے کے سب نسخوں میں بھی، اور جس نسخے کی کاپیاں خود مصنف مرحوم کی تصحیح کی ہوئی ہیں اس میں بھی یہ مصرع اسی طرح ہے۔ اور ان رباعی میں سے جس وزن میں سبب خفیف سب سے زیادہ ہیں وہ یہ مصرع مشہور ہے، ع

۔۔۔ یا می کویم نام تو یا می گریم۔ وزن پر اگر اس مصرع کو کچھ نہیں تو یوں ہونا چاہیے، ع۔۔۔ دل
رک رک کر بند ہوا ہے غالب۔ اور اس صورت میں زمین بدل جاتی ہے۔ غالب اسی فارسی
مصرع نے مصنف کو دھوکا دیا۔ اب خیال کرو غالب ساموزوں طبع شخص اور ناموزوں کہہ جائے
بڑی دلیل ہے اس بات کی کہ جو عروض کے قاری و اردو کہنے والوں نے عربی کو ملحقہ علوم سمجھ کر
اختیار کیا ہے یہ غرض عربی زبان ہی کے واسطے خاص ہے۔ اردو کہنے والوں کو چنگل کے اور ان

میں کہنا چاہیے جو زبان ہندی کے اوزان طبعی ہیں۔ چانتا ہوں میرے اس مثنوی سے یہ شعراے ریت کو نہیں گے اور نفرت کریں گے۔ مگر اس بات کا انکار نہیں کر سکتے کہ وہ ہندی زبان عربی کے اوزان میں غرض کر شعر کہا کرتے ہیں اور ہندی کے جو اوزان طبعی ہیں اسے چھوڑ دیتے ہیں۔ یہ ویسا ہی ہے جیسے کوئی انگریزی قصیدہ بحر طویل میں کہے کہ کوئی انگریز اسے موزوں نہ کہے گا۔

اس کے برخلاف ہنگل کے سب اوزان ہم کو بھی موزوں معلوم ہوتے ہیں۔ وجہ اس کی یہی ہے کہ وہ سب اوزان ہمارے اوزان طبعی ہیں اور جن اوزان کو ہم نے اختیار کر لیا ہے ان دونوں میں یہ تکلف ہم شعر کہتے ہیں اور ہماری شاعری میں اس سے بڑی غراہی پیدا ہو گئی ہے جس کی ہمیں خبر نہیں۔ میں نے انگریزی کا ایک فقرہ دیکھا جو ہرج میں موزوں معلوم ہوا: Let us stand still on pondor bank.

لیکن جو لوگ اہل زبان ہیں ان کو شاید تو انھوں نے کہا اس طرح موزوں نہیں ہے۔ بعض لوگوں نے عربی کو فارسی والوں کے اوزان میں نظم کیا ہے، مثلاً: یا صاحب الجمال و یا سیدی البشر

لیکن جو لوگ عربی اشعار سے مزہ اٹھانے والے ہیں ان سے پوچھو، ان کے نزدیک یہ مصرع ناموزوں ہے۔ یا یہ سمجھو کہ وزن سے جو مزہ پیدا ہو جاتا ہے وہ اس میں نہیں پیدا ہوا۔ وجہ یہ کہ اوزان مطبوع میں شعر ہوتا اہل زبان اس شعر کو شعر سمجھیں۔ اور اوزان مصنوع کی کوئی انتہا ہی نہیں۔ یہی حال ہنگل والوں کی نظر میں اردو شاعری و اردو اشعار کا ہے کہ وزن سے جو مزہ آنا چاہیے وہ مزہ ان کو ہمارے شعر سے نہیں ملتا اور مختلف زبانوں کے مختلف اوزان ہونے کی وجہ یہ ہے کہ ہر زبان کا خاص لہجہ ہوتا ہے۔ اس کے اسماء و افعال کے خاص اوزان ہوتے ہیں، وزن شعر بھی لامحالہ جدا ہوگا۔

مثلاً انگریزی میں عروض کا دار و مدار لہجے کے شدت و رخا پر ہے، اہل اعراف و مطالبہ حرکات و سکنات کو کچھ دخل نہیں۔ اس کے برخلاف عربی کا عروض ہے کہ اس میں محض

مطابق حرکات و سکنات و شمار حروف پر عروض کی بنا ہے، خذات و زرعائے لہجہ سے وزن میں کچھ خلل پیدا نہیں ہوتا۔ ہندی میں اکثر الفاظ کے آخر میں حروف علت ہوا کرتے ہیں۔ انہیں حروف کے مد و قصر و حذف و وقف پر چنگل کی بنا ہے۔ قولہ چنگل میں اردو زبان کے لیے الہت ایک دشواری ہے کہ ان لوگوں کے لہجے میں بعض حروف مثل 'لام' و 'راء' وغیرہ کے ایسے خفیف اور مخلوط سے ہیں کہ ان حروف کا شمار حروف صحیح میں نہیں بلکہ ایک قسم کا اعراب سمجھتے ہیں، برخلاف اردو کے لہجے کے کہ 'لام' یا 'راء' کو مثلاً تعلق شمر میں شمار نہ کریں تو وزن ہی باقی نہیں رہتا اتنا اثر عربی و فارسی کا اردو کے لہجے پر رہ گیا ہے۔ میرے مضموم پر ایک دلیل یہ ہے کہ کھنکھس و استعراہ کے بعد الفاظ اردو کے اجزا چار طرح کے پائے جاتے ہیں اور خود الفاظ چندہ قسم کے:-

(۱) پہلا حرف متحرک، اور دوسرا ساکن۔۔۔ جیسے غیل، سن۔ عروض کی اصطلاح میں اسے سبب خفیف کہتے ہیں۔

(۲) پہلا حرف متحرک اور اس کے بعد دو ساکن۔۔۔ جیسے بات، نور، شور، ایک، نیک وغیرہ۔ اس کو اصطلاح میں سبب متوسط کہتے ہیں۔

(۳) پہلے دو حرف متحرک، اس کے بعد ایک حرف ساکن۔۔۔ جیسے کہا، سنا، لیا وغیرہ۔ عروضی اسے وتر مجموع کہتے ہیں۔

(۴) پہلے دو حرف متحرک، اس کے بعد دو حرف ساکن۔۔۔ جیسے نکلان، مکان، امیر و وزیر، حصول، وصول وغیرہ۔ شعرا اسے وتر کثرت کہتے ہیں۔ اردو میں جتنے کلمات جس جس زبان کے پائے ہیں اور کادو سے میں داخل ہیں یا تو وہ انہیں چار چیزوں میں سے کسی جزو کے وزن پر ہیں، جیسے: تم یا دو مثال۔۔۔ اور یا انہیں چاروں جزوں سے مرکب ہوتے ہیں، مثلاً:-

(۵) کسی کلمہ میں دو سبب خفیف ہیں، جیسے: باقا

(۶) کسی میں تین سبب خفیف ہیں، جیسے: پوشانی

(۷) کسی میں پہلا جزو سبب خفیف ہے اور دوسرا متوسط، جیسے: رعناہ

(۸) کسی میں کس اس کا، جیسے: کالبد

- (۹) کسی میں دونوں سبب متوقف ہیں، جیسے: خاکسار
- (۱۰) کسی میں پہلا جزو وجہ مجموع، اور دوسرا سبب خفیف، جیسے: سڑت
- (۱۱) کسی میں نکس اس کا، جیسے: تہنیت
- (۱۲) کسی میں پہلا جزو وجہ مجموع، اور دوسرا سبب متوقف، جیسے: خریدار
- (۱۳) کسی میں دونوں جزو وجہ مجموع ہیں، جیسے: موافقت
- (۱۴) کسی میں پہلا وجہ کثرت ہے اور دوسرا سبب خفیف، جیسے: نیار یا
- (۱۵) کسی میں نکس اس کا ہے، جیسے: اعتبار

بس کلمات اردو کے یہی پندرہ وزن ہیں۔ تم کہو گے: غلبہ اور ذرہ بھی تو ایک وزن ہے۔ اور کج ان و فاعلان بھی تو وزن ہے۔ نہیں، ایسے الفاظ میں دوسرے متحرک کو ساکن کر کے بولتے ہیں، یعنی وزن ان کا ناموس و فاعل کجہ کر ڈالتے ہیں۔ اور جب دوسرا حرف ساکن ہو گیا تو غلبہ و ذرہ چنانچہ یہ قسم کے وزن میں اور میوان و جولان ساتویں قسم کے وزن میں داخل ہو گیا۔ اس وجہ سے کہ اردو کی زبان تو الی حرکات کی منتقل نہیں ہے۔ اور اسی وجہ سے (۱) سبب نقل اور (۲) وجہ مطروق اور (۳) فاصلہ اردو کے الفاظ میں نہیں پایا جاتا۔ یہ تینوں جزو الفاظ عربی کے لیے مخصوص ہیں۔ جب یہ بات ثابت ہو گئی کہ الفاظ اردو کے اجزا چار ہی طرح کے ہیں اور سبب فاعل و وجہ مطروق و فاصلہ کبھی اردو میں جزو کھ نہیں واقع ہوتا، اور یہ بھی تم سمجھ گئے کہ تمام زبان بھر میں الفاظ کے پندرہ ہی وزن ہیں جس میں کہیں تو الی حرکات نہیں پائی جاتی تو اب اوزان عروض پر لحاظ کرو۔

مثلاً ایک وزن ہے: فَعْلَانِ فَعْلَانِ فَعْلَانِ۔ کہ یہ سارا وزن محض فواصل سے مرتب ہے۔

اور ایک وزن ہے: فَعْلَانِ فَعْلَانِ فَعْلَانِ فَعْلَانِ۔ کہ اس کے ہر دکن میں تو الی حرکات موجود ہے۔

اسی طرح اور ایک وزن ہے جس میں قصائد و نظریات و واسوخت و مرثیٰ کثرت ہم

لوگ کہا کرتے ہیں : فِعْلًا ثَنِي فِعْلًا ثَنِي فِعْلًا ثَنِي فِعْلًا ثَنِي اس کے بھی ہر رکن میں توالمی حرکات موجود ہے۔

اب خیال کرو کہ ایسے ایسے اوزان میں جب ہم اردو کے الفاظ پاندھیں گے تو ان الفاظ کی کیا گت ہوگی اور کن کن تکلفات سے اس میں توالمی حرکات پیدا کرنا پڑے گی۔ یہی وجہ ہے کہ عمر بھر شعر کو جب بھی ان اوزان میں فی الہدیہ کہنے کی قدرت نہیں حاصل ہوتی، بخلاف عرب کے کہ ان کو یہ اوزان طبی معلوم ہوتے ہیں اور ان کا فی الہدیہ کہنا مشہور و معروف بات ہے۔

غرض کہ غالب سے شاعر منظرہ نے عمر بھر مشق کر کے بھی ان اوزان پر قیادت پالیا اور وزن غیر طبی ہونے کے سبب سے دھوکا کھایا۔ اس رہائی کی شرح میں جو کچھ میں لکھ گیا ہوں وہ کتاب کے مختصات و سوانح و اوقات و مستحکات میں سے ہے، وحد امناء قنوت ہے۔۔۔

سہرے کا بھلا لگنا ذوقی نے اس طرح کہا ہے ۔

سر پہ طرز ہے مزین تو گلے میں بڑھی

کنگنا ہاتھ میں لپکا ہے تو منہ پر سہا

”کنگنا“ اس طرح پاندھا ہے کہ قاضی کے وزن پر ہو گیا اور محاورہ یوں ہے کہ نون و کاف مخلوط ہو کر ایک حرف ہو جاتا ہے اور فاعلین کے وزن پر پڑتے ہیں۔ اسی طرح اردو میں اکثر الفاظ ہیں جن کے قلم کرنے میں شاعر کو تشریش پیدا ہوتی ہے۔ کنگنے سے بڑھ کر دنگنے میں تمکیزا ہے کہ یہ ایک ہندی مصدر قاری لفظ سے بنا لیا ہے۔ فیصلہ یہ ہے کہ دنگنے میں، اور اس کے مشتقات میں، جہاں جہاں گاف ساکن ہو وہاں دونوں طرح پولنا اور قلم کرنا درست ہے۔

اور جہاں گاف متحرک ہو جائے وہاں ایک ہی صورت بس درست ہے۔ آتشِ مرحوم کے اس مصرع میں، ع (دگر بن بن کے فکر نے رکتے جزار رنگ)، رکتے کا لفظ بہ سبب اظہارِ نون کے خلاف محاورہ سمجھا جاتا ہے۔ یہاں نون کا مخلوط رکنا واجب ہے اور دوسرا اعتراض ناجائز والوں کا اس مصرع پر یہ بھی ہے کہ دگر بن قاری لفظ ہے، اس میں نون کو محاورہ عوام کی بنا پر مخلوط

شرح کلام غالب از طباطبائی

گر یہ نکالے ہے تری بزم سے مجھ کو
ہائے کہ رونے پہ اختیار نہیں ہے

یہ وزن مانوس اوزان میں سے نہیں ہے۔ اس وجہ سے کاتب نے اپنے وزن مانوس کی طرف پہلے مصرع کو سمجھ لیا ہے۔ اور سب نحو میں 'تری' بغیر 'یا' چسپا ہوا ہے، لیکن اس میں قیامت ہے کہ دوسرا رکن فاعلات ہونا چاہیے تھا۔ اس کی جگہ پر متعلق ہو جاتا ہے۔ تو ضرور ہے کہ 'تیری' کہا ہوگا مصنف نے، اور اس صورت میں وزن مستقیم رہتا ہے کہ 'تیری' میں سے آخری 'ی' کو گرا دیں اور درمیان کی 'ی' باقی رکھیں۔

(استدراک :- بحر کا نام ہے منسرح مطوی منثور۔ 'چراغ سخن' میں زحاف بحر کا ذکر ہے۔ یہ اصطلاح 'میزان الافکار' اور 'مدایق البلاغت' میں نہیں ملی۔ مگر بات صحیح ہے۔ دوسروں نے کچھ اور نام رکھا ہے۔ اس بحر کی اصل دائرے میں مستعلن مفعولات چار بار ہے۔ مستعلن زحاف ملی سے متعلق ہو گیا اور مفعولات زحاف بحر سے نفع رو گیا۔ اس طرح وزن متعلق نفع پیدا ہوا۔ اس کا نام ہوا بحر منسرح مطوی منثور، غالب کے مصرع : گر یہ نکالے ہے تری بزم سے مجھ کو پر نظم طباطبائی نے اپنی شرح میں مفصل نوٹ لکھا ہے۔ مطلب ان کا یہ ہے کہ دوسرے رکن میں فاعلات پیدا کرنے کے لیے 'تیری' کی آخری 'ی' گرا کر 'ے' رہ جاتا ہے۔ یعنی

اس طرح قطع کرو۔

گري ن کا مقلطن - لے و تے در قاعاٹ - بزم سے مجھ مقلطن - کورفع
 "تیری" پڑھنے سے جو وزن پیدا ہوتا ہے وہ 'مقلطن مقلطن مقلطن مقلطن'، منسرح کا وزن نہیں
 ہے۔ یہ سب ارکان رجز کے ہو جاتے ہیں۔ یہ وزن بانوس ہے، خوش آچہ ہے، غلط نہیں معلوم
 ہوتا۔ مگر قحاط یہ ہے کہ ساری غزل تو بحر منسرح میں ہے اور اسی کا ایک مصرع بحر رجز میں۔
 (حمیب الرحمن الہدیٰ میرٹھی، 'مکاتیب حمیب'، مکتوب بنام ذکاء الحق، ص ۸۳)

ہے تہدی چڑھی ہوئی اندر نقاب کے
 ہے اک شکن پڑی ہوئی طرف نقاب میں
 لکھنؤ اور دہلی کی زبان میں جو بعض الفاظ میں فرق ہے ان میں سے 'تہدی' کا لفظ بھی
 ہے۔ مصنف نے زبان دہلی کے موافق اسے موزوں کیا ہے اور لکھنؤ میں 'ی' کو غائب نہیں کرتے۔
 یعنی دہلی میں 'تہدی' فاعل کے وزن پر ہے اور لکھنؤ کی زبان میں فاعل کے وزن پر ہے۔

دی ساوگی سے جان، پڑوں کو بکن کے پاؤ
 بیہات کیوں نہ ٹوٹ گئے پیر دن کے پاؤ
 کسی کی مصیبت پر جوشِ محبت میں کہتے ہیں کہ : ہے، میں اس کے پاؤں پڑوں۔
 اور یہ بڑے محاورے کا لفظ ہے۔ اور اٹھا کے لیے تو پاؤں پڑنا مشہور بات ہے۔ اس شعر میں
 مرزا صاحب بیہات کا لفظ ضلیح کا بول گئے ہیں مگر کیا کرتے، مصرع میں ایک رکن کم پڑتا تھا۔

بتاؤ اس مڑہ کو دیکھ کر کہ مجھ کو قرار
 یہ نیش ہو دگ جاں میں فرد تو کیونگر ہو
 اردو کے مذاق میں مڑہ کی 'و' کا گرنا برا معلوم ہوتا ہے۔ مصنف نے یہاں فارسی گویوں
 کا اتباع کیا ہے اس شعر میں نہایت تعقید ہے۔ اس کو ٹر میں یوں کہیں گے کہ اس کی مڑہ دیکھ کر
 یہ بتاؤ کہ ایسے نشتر دگ جاں میں فرد ہوں تو قرار مجھ کو کیونگر ہو۔

نشتر د نما ہے اصل سے غالب فردع کو

خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیے

'خاموشی' کی 'ی' وزن میں نہیں ملتی۔ اس سے مصنف کا یہ مذہب ظاہر ہوتا ہے کہ فارسی لفظ کے بھی آخر میں سے ظلم اردو میں حروفِ ملتہ کا گر جانا دوہارہ سمجھتے تھے۔ مگر سارے دیوان بھر میں "الف" کو "واو" کو مصنف نے لفظ فارسی سے نہیں کرنے دیا ہے۔

ہے وصل ہر عالمِ حسین و ضبط میں

معشوقِ شوخ و عاشقِ دیوانہ چاہیے

اگر اس (دوسرے) مصرع کو دونوں اضافتیں چھوڑ کر پڑھیں تو مصرع جب بھی موزوں رہے گا، یعنی "فاصلائے مفاہیل" کی جگہ "فاصلتین مفعول" آ جائے گا۔

ہر چند ہر ایک شے میں تو ہے

پر قہر ہی تو کوئی شے نہیں ہے

'ی' معنی تشبیہ کے لیے ہے یعنی تو تشبیہ جسامیات سے محروم ہے۔ 'ی' کی 'ی' جس جگہ واقع ہوئی ہے یہ مقام حرفِ متحرک کا ہے، یعنی مفعولِ مفاعیلین میں مفاعیلین کے ہم کی جگہ 'ی' واقع ہوئی ہے۔ اور 'ی' ساکن ہے۔ تو گویا کہ مفاعیلین کے ہم کو مصنف نے ساکن کر لیا ہے۔ یعنی مفعولِ مفاعیلین کے بدلے مفعولِ فاعیلین اب ہو گیا ہے جسے مفعولِ فاعیلین سمجھا چاہیے۔ یہ زحاف کو اردو قاری میں نا مانوس معلوم ہوتا ہے مگر سب لایا کرتے ہیں۔ حیم لکھنوی کی مثنوی اسی وزن میں ہے اور چاہا اس زحاف کو لائے ہیں۔

شاد دل شاد و شادیاں رکھو

اور غالب پہ مہرباں رکھو

رکھنا کے مقام پر رکھو ابھی تک محاورے میں جاری ہے بلکہ فصحا کی زبان ہے۔ مولف کہتے ہیں۔

دیچ نہ سرکشوں کو اماں، اسے دلاورو

اعدا سے چھین لچہ نشان اسے دلاورو

چیتے نہ پھر، صدقے ہو ماں اے دلاورد

جانوں پہ کھیل جائیو ہاں اے دلاورد

میری قصیں میں جان ہے گو بے حواس ہوں

تم مزے کے دیکھ لو کہ میں پردے کے پاس ہوں

پانچویں مصرع میں 'ہے' کے بعد 'گو' اور پھر 'ے' تقطیع میں گر گئی، نہایت کمزور لفظ پیدا ہوتا ہے۔

موتی مرحوم سے بعید ہے۔ چوک جانے کی وجہ غالباً یہ ہوئی ہے کہ میراغس کے طرز میں پڑھتے

وقت پانچویں مصرع کے درمیان میں ضرور وقف کیا کرتے ہیں اور جب 'ہے' پر وقف کر دو تو پھر

نظر چوک جاتی ہے اور تقطیع میں جو قباحت ہو گئی ہے وہ چھپ جاتی ہے۔

قافیہ و ردیف

صرف ان چند اصطلاحات کا مختصر تعارف جو تشریح کے دوران
میں استعمال ہوئی ہیں

قافیہ :

اصطلاح شاعری میں ایسے کلمات ایک دوسرے کا قافیہ کہلاتے ہیں جو کتابہ الاواخر ہیں،
جیسے: در اور بر؛ چبانا اور دبانا؛ کھولنا اور بولنا؛ سردی اور زردی۔ جبر کا قافیہ مبر ہوگا لیکن فجر اور بکر
نہیں ہوگا کیونکہ کتابہ ملحقہ ہے۔

حرف روی:

تائوں کا دار و مدار جس حرف پر ہوتا ہے اسے 'روی' کہتے ہیں۔ در اور بر میں 'ر' جو قافیے
کے آخر حروف ہیں، حروف اصلی ہیں، اور تکرر آتے ہیں۔ یہ 'ر' حرف روی ہوئی۔ اسی طرح چبانا
اور دبانا میں 'ا' تو زائد حروف ہیں لیکن چب اور دب کی 'ب' حرف روی ہے۔ کھولنا اور بولنا میں
'ا' حرف زائد اور 'ا' حرف روی ہے۔

قافیہ معمولہ

: ہر دو حروف میں 'و' حرف روی ہے، مابعد روی چار حروف زائد ہیں۔ لیکن

ہوستان کے ساتھ دوستان کا قافیہ درست نہیں ہوگا۔ اسے قافیہ معمولہ کہتے ہیں کیونکہ ہوستاں میں 'واو' اور دوستان میں 'ت' روی ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ بھگت روی میں خلل آ گیا، اور اسے عیوب قافیہ میں شمار کرتے ہیں۔ قافیہ معمولہ کی دو قسمیں ہیں:-

(۱) قافیہ معمولہ ترکیبی:

ایک کلمے کے ساتھ دوسرا کلمہ بڑھا کر قافیہ بنانا۔ مثلاً پروانہ ہوا، دیوانہ ہوا کے ساتھ لہتا

نہ ہوا۔

(۲) قافیہ معمولہ تجلیلی:

ایک لفظ کے دو کلمے کریں، پہلے کو داخل قافیہ کریں اور دوسرے کو ردیف میں شامل

کریں مثلاً

لٹ جاتے ہیں وہ بجلی کے ڈر سے

الٹی، یہ گھٹا دو دن تو برے

۔۔۔ ڈر سے اور برے قافیہ معمولہ تجلیلی ہیں۔

توجیہ:

حرف روی سے پہلے جو حرکت (زیر یا پیش) ہوتی ہے اسے توجیہ کہتے ہیں۔ اس

حرکت کا اختلاف ناجائز ہے، اسی کو اختلاف توجیہ کہتے ہیں، نیز اسی عیب کو اقوا بھی کہتے ہیں۔

مثالیں: دل کا قافیہ گل، طول کا قافیہ نول، دشت کا قافیہ زشت وغیرہ۔

ایضاً:

ہم جان چکے ہیں کہ روی حروف اصلی کا آخر، اور زائد حروف سے پہلے ہوتا ہے۔ چنانچہ

'حاصلات' اور 'واقعات' میں سے زائد حروف (یعنی 'ات') نکال دیں تو 'حاصل' اور 'واقع' باقی

رہتے ہیں، ظاہر ہے کہ یہ قافیہ نہیں ہیں۔ اسی کو ایضاً کہتے ہیں۔ اس کے برخلاف 'حاصلات' اور

’قافیات‘ میں ’ل‘ روی ہے۔ زوائد کو حذف کرنے کے بعد حاصل اور قاضی باقی رہتے ہیں اور یہ قافیہ ہیں، اس لیے اس میں ایٹا نہیں ہے۔

ایٹا کی دو قسمیں ہیں :-

(۱) ایٹاے خفی: جب متحد المعنی کلمے آخر کی تکرار بظاہر معلوم نہ ہو تو وہ ایٹاے خفی ہے۔ جیسے: دانا اور بچا، حیراں اور سرگرداں، آب اور نگاہ۔

(۲) ایٹاے جلی: جب متحد المعنی کلمے آخر کی تکرار صاف ظاہر ہو تو وہ ایٹاے جلی ہے۔ جیسے: درد مند اور حاجت مند میں کلمہ ’مند‘ یا چاہنا اور رونا میں کلمہ ’نا‘ یا تنگنا اور دوا کر میں ’گر‘۔ اگر ان آخری کلمات کو الگ کر دیں تو قافیہ باقی نہیں رہتا۔ زائد حروف کو اصلی حروف کے ساتھ قافیہ کرنا ہی قافیہ شائکھ ہے۔ دیگر مثالیں: دلیران اور مردمان کو جان اور زمان کے ساتھ قافیہ کرنا؛ آئینیں اور رنگین کو نسیم اور چین کے ساتھ قافیہ کرنا، وغیرہ۔

روایف:

اصطلاح شاعری میں وہ کلمے مستقل روایف کہلاتا ہے جو آخر مصرع میں قافیے کے بعد آتا ہے۔ روایف کا ایک ہی معنی میں مستقل لفظ کی حیثیت سے ہونا ضروری ہے ورنہ اس پر قافیے کا اطلاق ہو جائے گا۔ تاہم صرف تکرار لفظی ضروری ہے، تکرار معنی لازم نہیں مثلاً غالب کے یہ دو شعر دیکھیے:

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں رو شیاں خلق اے خضر

نہ تم کہ چور بنے عمر جاوداں کے لیے

گدا سمجھ کے وہ چپ تھا، مری جو شامت آے

انھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے

دونوں شعروں میں روایف دو مختلف معنوں میں آئی ہے۔

شعر میں روایف کا لانا ضروری نہیں، لیکن قافیے کا ہونا ضروری ہے۔ گویا قافیہ رکھنا شعر

ہے اور روایف مستحکات میں ہے۔ فارسی اور اردو میں روایف تال اور سَم کا کام دیتی ہے۔ جس طرح راگ میں تال نہ ہو تو بد مزہ ہے، یہی حالت اردو شعری ہے۔ البتہ روایف کے التزام کے لیے بہت بڑا قاعدہ انکلام ہونا ضروری ہے۔ ورنہ روایف کے التزام کے ساتھ آدھ اور بے ساختگی قائم نہیں رہتی، لیکن اگر یہ خوبی ہاتھ سے نہ جانے پائے تو روایف سے شعر چمک جاتا ہے۔

منصور چہ بالا معلومات ان کتابوں سے اخذ کی گئی ہیں:-

تکفیس عروض و کافہ مؤلفہ کلام نظم طباطبائی

چکن خن مؤلفہ مولوی سید غنیمت حسین عروج بھرچودی

میرزا خن مؤلفہ حمید عظیم آبادی

موازنہ انیس و دہر مؤلفہ مولانا شلی نعمانی

شرح کلام غالب از طباطبائی

شور چہ نامح نے رزم پہ تنک چھڑکا
آپ سے کوئی پوچھے تم نے کیا حرا پایا

مزہ اور شور، تنک کے مناسبات میں سے ہیں۔ مصنف نے 'مزہ' کو قافیہ کیا اور ہائے عطفی کو الف سے بدلا۔ اردو کہنے والے اس طرح کے قافیے کو جائز سمجھتے ہیں وجہ یہ ہے کہ قافیہ میں حروف موقوف کا اعتبار ہے۔ جب یہ 'و' موقوف نہیں بلکہ 'ز' کے اشباع سے الف پیدا ہوتا ہے تو پھر کون مانع ہے اسے حرف روی قرار دینے سے۔ اسی طرح سے فوراً اور دشمن قافیہ ہو جاتا ہے گو رسم خط اس کے خلاف ہے۔ لیکن فارسی والے مزہ اور دوا کا قافیہ نہیں کرتے اور وجہ اس کی یہ ہے کہ وہ ہائے عطفی کو کبھی حرف روی ہونے کے قابل نہیں جانتے۔

دل گذر گاہ خیال سے و ساغر ہی سہی
گر نفس جاوہ سر منزل تقویٰ نہ ہوا

تار اور رشتہ اور خط اور جاوہ نفس کے تشبیہات میں سے ہے۔ قافیہ 'تقویٰ' میں فارسی والوں کا اجراع کیا ہے کہ وہ لوگ عربی کے جس جس گلے میں 'ی' دیکھتے ہیں اس کو کبھی الف اور کبھی 'ی' کے ساتھ ظلم کرتے ہیں۔ حسی و حسنی، حلی و حلیٰ، تسلی و تسلی، ہیولی و ہیولی اور ویلی و دنیا بکثرت ان کے اہکام میں موجود ہے۔

وہ زنی ہے کہ دل ستانی ہے
لے کے دل، دل ستاں روانہ ہوا

’روانہ‘ میں ’رِوا‘ قافیہ ہے اور ’نہ‘ جزو ردیف تھا جو یہاں لفظ ’روانہ‘ کا جزو واقع ہوا ہے۔ اصطلاح میں ایسے قافیے کو قافیہ ’معمولہ‘ کہتے ہیں۔ قواعد قافیہ میں اسے میب لکھتے ہیں لیکن اب تمام شعرا اسے صنایع لفظیہ میں جانتے ہیں اور بے تکلف استعمال کرتے ہیں۔ حق یہ ہے کہ قافیہ ’معمولہ‘ سے شعر سست ہو جاتا ہے۔ نیز دیکھیے :

کہوں کیا خوبی اوضاع اہلے زماں غالب
بدی کی اُس نے، جس سے ہم نے کی تھی ہار پائی (س ۱۳۴)
یہ غزل اپنی مجھے جی سے پسند آتی ہے آپ
ہے روج شعر میں غالب زبیں نکرار دوست

جو لفظ کہ آخر شعر میں قافیہ کے بعد مکرر آئے اسے ردیف کہتے ہیں۔ قافیوں میں باہم دگر تکیا ہوتا ہے اور ردیف میں نکرار ہوتی ہے اور قافیہ رکن شعر ہے اور ردیف مستحکات میں ہے۔ عرب و فارس و ہند میں شعرا تعریب شعر میں کلام موزوں کو مقلی کہتے ہیں اور اہل منطق کلام تحیل کو شعر کہتے ہیں خواہ وزن و قافیہ نہ ہو۔ شعرا کی اصطلاح میں ہر کلام موزوں یا قافیہ شعر ہے خواہ تحیل نہ ہو۔ وجہ اختلاف کی یہ ہے کہ منطق یونانی سے ترجمہ ہوئی ہے اور یونانیوں میں شعر کے لیے قافیہ ضرورت نہ تھا اور اگر تحیل میں وزن ہے تو اسے شعر کہتے اور جو وزن نہ ہو تو قطعیہ شعر کہتے تھے۔ ہندو ایران کے شعرا وزن بے قافیہ کو بحر مرثیہ کہتے ہیں۔

صد چاہے سزا میں عقوبت کے واسطے
آخر گناہ گار ہوں، کافر نہیں ہوں میں

لفظ ’کافر‘ میں اہل زبان ’ف‘ کو زیر پڑھتے ہیں لیکن غم کا بھارہ زہر ہے۔ اسی سبب سے اس کو ساغر کے ساتھ قافیہ کرتے ہیں۔ ایک یہ لفظ اور ایک لفظ ’خاہر‘ کو قافیہ آتی ہے ’سافر‘ کے ساتھ قافیہ کیا ہے اور وہی (یعنی رے) متحرک ہے اور اسی طرح ایک شعر یہ مشہور ہے۔

آدنی را آدیت لازم است
خود را گر یو نباشد بیہزم است

اس شعر میں بھی میم جو کہ حرف روی متحرک ہے اس سے یہ استنباط نہ کرنا چاہیے کہ جہاں روی متحرک ہو جائے وہاں اختلاف تو یہی یعنی حرکت ماقبل روی کا اختلاف درست ہے اور یہ بھی خیال نہ کرنا چاہیے کہ ضرورت قافیہ کے لیے سکسور کو مفتوح کر لینا درست ہوگا بلکہ یہی الفاظ مخصوص سمجھنا چاہیے اس نظم کے لیے۔

مجھے جوں نہیں غالب دے بقول حضور
”فراق یار میں تسکین ہو تو کیونکر ہو“

دوسرا مصرع حضور (بہادر شاہ ظفر) کا ہے اور زمین فرمائشی ہے جس میں قافیہ ندارد۔ مصنف نے کمال کیا کہ اس زمین میں فرمائش کو پورا کیا لیکن یہ یاد رکھنا چاہیے کہ استاد کمال کے لیے سب کچھ روا ہے ورنہ ’گفتگو‘ اور ’کہو‘ اور ’دو‘ اور ’دینار جو‘ اور ’عالیہ‘ مؤویضہ قافیوں سے احتراز کرنا بہتر ہے۔

نکتہ ہمیں ہے، خم دل اس کو ستائے نہ بنے
کیا بنے بات جہاں بات بتائے نہ بنے

اس مطلع کے قافیے ’سانا‘ اور ’ہانا‘ کو ایسا کہتے ہیں اس وجہ سے کہ دونوں لفظوں میں الف ذیہ ایک ہی طرح کا ہے۔ یعنی معنی تعدیہ کے لیے ہے اور ساری غزل میں ستائے نہ بنے، اور آئے نہ بنے، اور بتائے نہ بنے کے سب قافیے شانگاہ ہیں یعنی سب میں الف تعدیہ ہے۔ حاصل یہ کہ ساری غزل بھر میں چار ہی قافیے ہیں جس میں ایک شانگاہ ہے جو سات جگہ بندھا ہے۔

دل لگا کر آپ بھی غالب بھی سے ہو گئے
مشتق سے آتے تھے مانع میرزا صاحب مجھے

آپ بھی یعنی وہ خود بھی۔ ’آپ‘ یہاں محل خطاب میں نہیں ہے۔ میرزا صاحب طعن

سے غالب کو کہا ہے۔ یہاں مصنف نے 'صاحب' کو 'مطلب' کا قافیہ عام محاورے کی بنا پر کیا ہے کہ محاورے میں 'ح' کو مفتوح بول جاتے ہیں۔ اگر کوئی کہے کہ عربی و فارسی لفظوں میں محاورہ عام کا تتبع کرنا خطا ہے، نہیں تو یہ مصرع بھی درست ہو جائے گا، 'ح' تخت دل کو اپنے قزم کیجیے۔ تو اس کا جواب یہ ہے کہ اس شعر کو مصنف نے اپنا قول نہیں قرار دیا ہے بلکہ دوسرے شخص کی زبان سے ہے اور شوشی یہ کہی ہے کہ اس کا کلام حمید نقل کر دیا ہے۔ ورنہ غالب پر یہ گمان کرنا کہ لفظ 'صاحب' کے کسرہ سے ناواقف تھے خطا ہے۔ البتہ فارسی دیوان میں یہ شعر مصنف کی

نامہ ملازہ پہ خویش، کز اثر فیض، مدح

لفظ و بس روشنی تابش نیر گرفت

اختر گرفت، و انگھر گرفت کی زمین میں کوئی تاویل عیب اقوا سے بری ہونے کی نہیں رکھتا، اس سبب سے کہ اور سب قافیوں میں حرکت توجیہ زیر ہے۔ اور 'نیر' میں زیر ہے۔ اساتذہ اہل زبان جو عربی دہان گذرے ہیں انھیں ایسا دھوکا ہو جائے ممکن نہیں۔ ہاں جو زبان عربی سے نا آشنا ہیں اگر ان کے کلام میں نیر کہیں اختر کے ساتھ آ بھی گیا ہو تو قابل استناد نہیں ہو سکتا اس سبب سے کہ عربی میں اظہار ہم کاتصرف نامشہول ہے سو چند محاوروں کے کہ وہاں حکم عجم پیدا ہو گیا ہے، جیسے کافر ہے۔

(استدراک :- 'مولانا نجم الغنی خاں نے بحر الخصاصات ص ۲۵۵) میں لکھا ہے :

توجیہ کے اختلاف کا نام اقوا ہے۔ جیسے 'گل' کا قافیہ 'چل' یا 'فلح' سے کرنا۔ اور یہ عیوب قافیہ میں شمار ہوتا ہے۔ اس طرح کا قافیہ ٹاٹا ٹاروا ہے جیسے عندلیپ، نجم، مرزا غالب کے کلام میں ایک جگہ واقع ہوا ہے۔ لکھتے ہیں: مشتق سے آتے تھے مانع میرزا صاحب مجھے۔ لفظ... صاحب کی حاسے علی باجہار قواعد صرف کے محسوس ہے اور 'لب' یا 'رب' میں لام اور رے مفتوح۔ (لب اور یا رب اس غزل کے دیگر قوافی ہیں۔ ذکا)۔ اور راقم نے (۱۳۰۲ھ میں) نواب مرزا خاں صاحب دآغ سے اس باب میں استفسار کیا تو جواب دیا کہ غالب نے مقولہ غیر جان کیا ہے، اور مثال میں یہ شعر ناقص کا پڑھیں

لفظی ظہیر کی گفتار کی دیکھی باہم

واں میں جاتا ہوں تو کہتا ہے: نواب آتے ہیں

اور حق یہ ہے کہ اب روز مرہ، اردو میں "صاحب" اعلام کے ساتھ پہنچ جانے والی بیشتر مستعمل ہے۔ ہم کو اس سے کیا مطلب کسی زبان میں کچھ ہو۔۔۔ جو الفاظ ہم لوگوں کی زبان پر جاری ہوں گے، وہ فی حقیقت کبھی جاویں گے۔ ہاں، جس وقت عربی عبارت میں نکلیں، یا تلفظ کریں، اس وقت ان کی زبان کی پابندی لازم ہے۔ البتہ صحیح لفظی ضرور ہے۔ (بہ حوالہ نسخہ: مرثی، ص ۲۷۳ و ۲۷۴)

آمدِ سیلاب طوفانِ صدائے آب ہے

غفلتِ پا جو کان میں رکھتا ہے انگلی جاوے سے

اس مصرع میں: غفلتِ پا جو کان میں رکھتا ہے انگلی جاوے سے۔۔۔ یہ ضرور ہے کہ 'وال' کو زیر دیں اور 'جاوے' سے 'نکلیں'۔ اس لیے کہ سے، میں، پر، تک، کو، نے، کا، یہ سات حروف معنویہ زبانِ اردو میں ایسے ہیں کہ جس لفظ میں ہائے عطفی ہو اسے زیر دیتے ہیں۔ غرض کہ اس مصرع میں تو 'جاوے' کی 'وال' کو زیر ہے، اور اس کے بعد کا جو شعر ہے اس میں کہتے ہیں، 'عاشق' میں 'غفل' پر ہی پہنا ہے موجِ بادہ سے۔۔۔۔۔ یہاں بادہ اضافتِ فارسی کی ترکیب میں واقع ہے اور موج کا مضاف الیہ ہے۔ اب اس پر ترکیبِ اردو کا اعراب یعنی 'سے' کے سبب سے زیر نہیں آ سکتا۔ اس لیے کہ اگر 'موجِ بادہ' سے 'اسے' پر ہمیں تو یہ قیاحت ہوگی کہ لفظ 'بادہ' میں ہندی تصرف کر کے اور اسے ہندی لفظ بنا کر ترکیبِ اضافتِ فارسی میں داخل کیا، بھونچے جیسے کوئی کہے 'عاشق' جنوں میں یہ حال ہوا۔ اور یہ کہنا صحیح نہ ہوگا کیونکہ لفظ 'بت' میں ہندی تصرف کیا ہے اور ہندی جمع کی علامت اس میں پڑھائی ہے۔ اب وہ ہندی لفظ ہو گیا۔ پھر ہندی لفظ کی طرف عشق کی اضافت کیونکر درست ہو سکتی ہے۔ اس کے علاوہ 'سے' کا عمل اگر ہے تو لفظِ موج پر ہے یعنی مطلب یہ ہے کہ 'موج سے بادہ کی'۔ 'بھر' سے 'سے' کے سبب سے بادہ کی 'وال' کو زیر کیوں ہونے لگا۔ غرض کہ بادہ کی 'وال' کو زیر ہے اور بادہ کی 'وال' کو زیر ہے اور غافل ہے وہ ہلا ہیں۔ اگر

ہیں کہو کہ ہم ہادہ اور ہادہ کی 'و' کو حرف روی لیتے ہیں تو اختلاف تو یہی ہے کہ علاوہ ایک صیغہ یہ پیدا ہوگا کہ شعر بے قافیہ کے رہ جائے گا، اس سبب سے کہ 'و' وزن سے گر گئی ہے۔ جیسے حکیم مومن خاں صاحب ایک مثنوی میں دونوں کے باہر گر عاشق ہو جانے کے بیان میں کہتے ہیں ۔

اس کا ہوش اپنے رنگ کا جرد

اپنا صبر اس کے رنگ کا جرد

اس شعر میں 'اس کے' اور 'اپنے' کو قافیہ کیا ہے اور حرف روی یعنی 'ے' وزن میں نہیں ساتی۔

اب 'اسک' اور 'اپن' قافیے کی جگہ رہ گیا۔ میر حسن نے بھی یہ دھوکا کھایا ہے ۔

تو کہنے لگی مسکرا اس کو وہ

مگر اس طرف سے قدم پر جو وہ

ہمیں پھر ان سے امید اور انہیں ہماری قدر

ہماری بات ہی پہنچیں نہ وہ تو کیونکر ہو

یعنی ہمیں امید کیونکر ہو اور انہیں قدر کیونکر ہو۔ بندش میں تعقید ہے اور 'وہ' کی 'و' کو

قافیے کے لیے داو بنالیا ہے اس لیے کہ یہ 'و' تلفظ میں نہیں ہے بلکہ اظہار حرکت ماقبل کے

لیے ہے جھٹی 'و' لالہ و ڈالہ نہ دے کہ وغیرہ میں ہے تو دوسرا دواو محض اشباع حرکت سے پیدا ہوا ہے

اور وہی یہاں حرف روی ہے جس طرح وریا کا قافیہ 'لا' کریں اور حرکت لام کے اشباع سے جو

الف پیدا ہوا وہی حرف روی قرار دیں۔ لیکن میر کی زبان پر 'وہ' کا لفظ ^{مطلق} واو تھا۔ اور 'و' مطلقاً

تھی۔ یہ شعر ان کا شاہد ہے ۔

کہتا ہے کون تجھ کو یاں یہ نہ کر تو وہ کر

پر ہو سکے تو پیارے دل میں بھی تک جگہ کر

کوں کیا خوبی اوضاع ابٹائے زماں، غالب

بدی کی اس نے جس سے ہم نے کی تھی ہار ہائیک

اس غزل کے سب شعروں میں 'کی' جزِ وردیلف تھا اور اس شعر میں جزوِ قافیہ ہو گیا ہے۔ قویہ قافیہ میں اس قسم کے قافیے کو معمول کہتے ہیں اسے عیوب قافیہ میں شمار کیا ہے۔ (اس سے پہلے صفحہ ۳۹ پر یہی عیب مصرع: لے کے دل، دل بجاں روانہ ہوا۔۔۔ میں ملاحظہ سے گذر چکا ہے۔) لیکن شعراے تصنیع پسند اسے ایک صنعت سمجھتے ہیں۔ چنانچہ آئی شیرازی نے ساری مثنوی 'سحر طالع' میں ہر شعر میں قافیہ معمول کا بھی التزام کر لیا ہے۔ اور اسی طرح مفتی میر عباس منظور نے عربی کی مثنوی 'مرصع' میں قافیہ معمول کی قید کو لازم کر لیا ہے۔

دقائے دلبراں ہے افشانی، ورنہ اسے ہدم

اثر فریادِ دلہائے حزیں کا کس نے دیکھا ہے

اس شعر میں 'دیکھا' قافیہ کشاں کا ہے یعنی الف اسلی نہیں ہے بلکہ علامتہ فعلی ماضی ہے۔ اسے ملت کا قافیہ کہتے ہیں اور ست سمجھتے ہیں۔

بے طلب ویں تو مزہ اس میں سوا ملا ہے

وہ گدا جس کو نہ ہو خوئے سوال لہما ہے

غزل اور قصیدے میں اس کا خیال رکھنا لہما ہے کہ مطلع کے بعد پھر دونوں مصرعوں میں ایسا لہما نہ ہونے پائے جیسا مصنف کے اس شعر میں ہو گیا ہے کہ جس نے اور شعر نہ سنے ہوں وہ مطلع سمجھے اسے بھی۔ یعنی 'ملا' اور 'لہما' یہ دونوں لفظ قافیہ معلوم ہوتے ہیں اور 'ہے' ردیف۔ جس کو مذاقی سمجھ ہے وہ ضرور اس نکتے کی قدر کرے گا کہ اس سے شعری بندش میں سستی پیدا ہوتی ہے اس وجہ سے کہ مطلع کے بعد دونوں مصرعوں کا مہابین ہونا شرط ہے اور اس میں خشک نہیں کہ زمین کے اعتبار سے اس شعر میں بھی مہابینت بقدر کافی ہے۔ لیکن اگر اتنی مشابہت بھی نہ ہوتی تو اور بھی اچھا تھا۔

(قصائد)

مجھ پہ فیضِ تربیت سے شاہ کے

مصہب مہر و مہر و محو رکھا

اس شعر میں 'مختار' کو چھوڑ کر 'محور' قافیہ لائے ہیں، بے لطف و بے رہبر معلوم ہوتا ہے اس سبب سے کہ محور اجرام و اجسام میں سے کوئی شے نہیں ہے بلکہ ایک فرضی و موهوی کثیر کا نام اہل بیت نے محور رکھ لیا ہے۔ یعنی کرۂ محتر کہ کے درمیان میں (کذا) جو ایک ساکن کثیر قطعیین کہہ کے سچ میں موبہم ہوتی ہے وہ کثیر محور ہے۔ بھلا اس کو مہر و ماہ کے ساتھ کیا رہا ہے۔ لیکن مصنف کو مناسب لفظی جوہر و محو رکھ میں ہے باعث ہوئی کہ اسی کو قافیہ بنایا۔

بات سے رکھ دی کب اہر و نے کہاں

کب کمر سے غمزے کے مخمّر رکھا

اس شعر میں ہاتھ کو بات کہنا ہے۔ یہ لفظ اپنی بات کی بیچ ہے کہ رات اور ذات کے ساتھ جو ہاتھ کو قافیہ کر دیا ہے تو محض اس کے ہاتھ کے لیے رسم خط ہی بدل دیا۔ اہل لکھنؤ اور تمام اردو زبان والے ہاتھ ہی لکھتے ہیں اور ہاتھ کو تلفظ میں داخل سمجھتے ہیں۔ اور بات اور سات کے ساتھ اس کا قافیہ تلفظ سمجھتے ہیں، بلکہ ہاتھ کا قافیہ ساتھ لاتے ہیں۔

(استدراک :- 'نصرت' عرش میں 'بات' کے بجائے 'ہاتھ' ہے، اور دوسرے مصرع میں

کی 'بجائے' کے ہے۔)

(قطعہ)

بیچے ڈالی ہے سرِ روضہ اوقات میں گانٹھ

پیلے خرونگی ہے بنِ نازنینِ تدبیر میں کیل

ہندی قافیہ کس حسن سے ہاندھا ہے۔

قبلہ کون و مکان، خستہ نوازی میں یہ دیر

کعبہ امن و اماں، عقدہ کشائی میں یہ ڈھیل

اسی قلعے میں یہ دوسرا ہندی کاغذ کیا ہے۔ عقدہ کشائی سے ڈھیل دینے کو کس قدر

مناسبت ہے کہ تعریف نہیں ہو سکتی یعنی یہ سچ ہے کہ بے ڈھیل دے کر وہ نہیں کھل سکتی لیکن اس

قدر ڈھیل کوئی دیتا ہے؟

مصرع لگانے کا فن

علامہ قلم طباطبائی نے غالبؔ کے دو اشعار ۔

آتا ہے میرے قتل کو، پُر جوش رشک سے
مرتا ہوں اس کے ہاتھ میں تلوار دیکھ کر
اور ۔ لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ غوں چکاں
ہر چند اس میں ہاتھ تلوارے قلم ہوئے

کی شرح کے ذیل میں مصرع لگانے کے فن پر الگ الگ بہت تفصیلی گفتگو فرمائی ہے۔
اس کی افادیت کے خوش نظر ان دونوں مضامین کو یکجا کر کے یہاں ایک مستقل مقالے کی حیثیت
سے نقل کیا جا رہا ہے۔۔۔ (ذامد یقی)

ارشادات طباطبائی

آتا ہے میرے قتل کو، پُر جوش رشک سے
مرتا ہوں اس کے ہاتھ میں تلوار دیکھ کر

دوسرا مصرع اس مضمون کو مانگتا ہے کہ وہ اس ادا سے میرے قتل کو آتا ہے کہ میں مرتا
ہوں۔۔۔ اس (غالبؔ) مرحوم نے معنی رشک کے اسے پہلو لگالے ہیں کہ ان کی تعریف مذ

امکان سے باہر ہے۔ لیکن یہ قاعدہ ہے کہ جب ایک ہی مطلب کو بار بار کہو تو اس میں افراط و تفریط ہو جاتی ہے۔ اس غزل کے دو شعر اس سبب سے سست رہے۔ ایک تو یہ شعر کہ معشوق کے ہاتھ میں تلواریں دیکھ کر تلوار پر رشک آتا ہے، دوسرے عاشق کے طوطی پالنے سے معشوق کو طوطی پر رشک آتا۔ شعر یہ ہے۔

کیا بدگماں ہے مجھ سے کہ آئینے میں مرے
طوطی کا نکس سجے ہے زنگار دیکھ کر

دونوں امر غیر جاری ہیں اور بے لطف ہیں اور اسی سبب سے یہاں مصرع نے ربط نہیں کھایا۔ اس بات کو ہم دوجہ بصیرت سمجھنے کے لیے یہ سن لینا چاہیے کہ شعر الٹا کہا جاتا ہے یعنی پہلے شاعر کا یہ کام ہوتا ہے کہ کافیہ تجویز کرے جو کہ آخر شعر میں ہوتا ہے، دوسری فکر یہ ہوتی ہے کہ جس کافیہ کو تجویز کیا ہے اسے دیکھ کر یہ کسی صفت کے ساتھ؛ یا کسی مضامین کے ساتھ؛ یا کسی اور قید کے ساتھ؛ یا کسی اور محاورے کے ساتھ؛ یا اپنے کسی عامل کے ساتھ؛ یا معمول کے ساتھ مل کر ایک مصرع ہوتا ہے یا نہیں۔ اگر نہ ہوا تو کوئی لفظ گننا بڑھا کر یا مقدم مؤخر کر کے اسے پورا کرے۔ یہ دوسرا مصرع ہوا۔ مثلاً اسی زمین میں جب مصطفیٰ نے دیوار دیکھ کر، آزار دیکھ کر نظم کر لیا تو پہلے یہ تجویز کیا کہ 'تلوار دیکھ کر' کہنا چاہیے۔ دوسری فکر میں تلوار کے ساتھ یہ قید لگائی کہ 'اس کے ہاتھ میں تلوار دیکھ کر' اور مصرع کے پورا کرنے کے لیے 'مرتا ہوں' بڑھایا تو پہلے یہ دوسرا مصرع موزوں ہوا؛ مرتا ہوں اس کے ہاتھ میں تلوار دیکھ کر۔ دوسرا مصرع کہہ چکنے کے بعد تیسری فکر میں اس بات کے وجود سوچے کہ اس کے ہاتھ میں تلوار دیکھ کر کیوں مرتا ہوں۔ یہاں مصطفیٰ نے اس توجیہ کو اختیار کیا کہ جوش رشک سے مرتا ہوں اور پہلے مصرع میں 'جوش رشک' سے 'ایسا لفظ ہی کہ اگر آخر مصرع میں نہ ہوتا تو کسی طرح یہ لفظ اپنے فعل سے مرتبط نہ ہوتا۔ اس سے ظاہر ہے کہ پہلے مصرع کا یہ آخری ٹکڑا پہلے معین کر کے صدر مصرع اس پر بڑھایا اور شعر کو تمام کیا ہے۔ اور جو شعر کی ابتدا ہے وہی فکر کا معنی ہے اور حرکات فکر کے متبادل میں سے بڑی منزل ملتی ہے کہ دوسرا مصرع کہہ چکنے کے بعد اس پر مصرع ایسا لگائے کہ وہ مرتبط ہو جائے اور

دست و گریبان کا حکم پیدا کرے اور یہ ظاہر ہے کہ معشوق کے ہاتھ میں کوئی چیز دیکھ کر اس چیز پر رشک کرنا عادت کے خلاف ہے، محض تصنع ہے اور نامربوط ہے۔

اتحاد لکھنا اور یہاں مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ہر زمین میں دوسرے مصرع کا نظم کر لینا آسان ہے، مثلاً اسی زمین میں، تلووار دیکھ کر تقریباً آدھے مصرع کے برابر ہے۔ جو صاحب طبع موزوں ہے وہ کچھ الفاظ بڑھا کر اسے پورا کر سکتا ہے اور جو الفاظ کہ بڑھائے جائیں گے وہ بھی گویا کہ معین ہیں یعنی اکثر وہی پہلو شعرا اختیار کرتے ہیں جو اوپر بیان ہوئے۔ قافیے کی صفت، اضافت، قید، حامل یا معمول فعل وغیرہ مثلاً کھینچی ہوئی تلووار دیکھ کر، یا ادلی ہوئی تلووار دیکھ کر، یا بلال سی تلووار دیکھ کر، یا حلق پہ تلووار دیکھ کر، یا ترک کی تلووار دیکھ کر، یا اس کے ہاتھ میں تلووار دیکھ کر، یا دانت سے تلووار دیکھ کر۔۔۔ غرض کہ دوسرا مصرع کہنے میں شاعر مجبور ہے کہ قافیہ و ردیف کے مصلحتات کو پورا کرے اور اس مصرع کے کہنے میں ایسی یہی خوبی ہے کہ ایسے پہلو تلاش کرے کہ توارد نہ ہونے پائے اور مصرع لڑ نہ جائے۔ ہاں، دوسرا مصرع کہہ بچکنے کے بعد اس پر مصرع لگانا بڑے وسیع میدان کا طے کرنا ہے جس میں صد ہا راہیں ہیں۔ اور مصرع لگانے کی مشق کا بہت مفید و آسان طریق یہ ہے کہ کسی شاعر خوشگوار کا دیوان کھولے تو داپنے ہاتھ کی طرف سب اوپر کے مصرع ہوں گے اور بائیں طرف سب نیچے کے مصرع ہوں گے۔ اوپر کے مصرعوں کو کسی کاغذ سے چھپا دینا چاہیے اور نیچے کے ہر ہر مصرع پر یہ فکر کرے کہ اس کے ساتھ کون سا مضمون رہا دکھاتا ہے۔ جب مضمون ذہن میں آجائے تو کاغذ سرکا کر دیکھے کہ شاعر نے کیا کہا ہے۔ غرض کہ شعر کا سحر ہو جانا اور شاعر کا ماہر ثابت ہونا اکثر مصرع لگانے پر مقفوف اور مختصر ہے میر تقی میر، مصطفیٰ کو کہا کرتے تھے کہ یہ صحاف ہیں، لہٰذا لگا کر مصرع کو چپکا دیا کرتے ہیں یعنی مصرع اچھا لگانا نہیں جانتے۔

لکھتے رہے جنوں کی نکایات خوں پنکایاں

ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے ٹھم ہوئے

ایسی باتیں بہت سی ہو سکتی ہیں جس کے سبب سے ہاتھ قلم ہوں۔ اس مقام پر غزل کہنے

دالے کو یہ مشکل پیش آتی ہے کہ اسنے پہلوؤں میں سے کس پہلو کو اختیار کرے۔ اس لیے کہ قصیدہ و مثنوی وغیرہ میں غرض شاعر کی صمیم ہوتی ہے اور جو پہلو اس غرض کے مناسب ہوتا ہے ایسے مقام پر وہ اسی کو اختیار کرتے ہیں غزل میں کچھ تعین نہیں۔ ایک شعر کو دوسرے شعر سے تعلق نہیں۔ ہر شعر خود حملہ بلند ہے اور ایک کلام منفید ہے۔ غزل کی وضع اس واسطے ہے کہ ہر ہر قافیہ ردیف کے ساتھ جس طرح ربط کھائے اسی طرح اسے ربط دو۔ یعنی قافیہ و ردیف جس مضمون کی طرف لے جائے اس طرف جاؤ۔ کسی شعر میں معاملہ عاشقانہ ہے، کسی میں مضمون صوفیانہ، کہیں تراشہ زندان، اس میں ذکر صراحی و قنقل، اس میں سوز پروانہ و شور بلبل، پھر ایک شعر میں خبر ہے۔ دوسرے میں افتاء۔ غرض کہ اس صورت میں شاعر نے یہ قصد کیا کہ 'قلم ہوئے' بانہटना چاہیے۔ یعنی قافیہ 'قلم کو ہوئے' کے ساتھ کیونکر ربط ہو اور 'قلم ہوئے' کا فاعل کسے بنائیں۔ محاورے کو خیال کیا تو درست قلم ہوئے اور ہاتھ قلم ہوئے بولتے ہیں۔ یہاں مصنف نے دوسرا پہلو اختیار کیا اور یہ مصرع کہا:

ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے۔

اب جو دیکھا تو ہاتھ سے صد فاعل سرزد ہوتے ہیں۔ ان میں سے مصنف نے لکھنے کو اختیار کیا اس لیے کہ قلم کا ضلع نہ جانے پائے اور ایسے مقام پر جہاں بہت سے مضمون ربط کھاتے ہوں شاعر ضلع بولنے پر مجبور ہوتا ہے کہ جب دوسرے مضمونوں میں کوئی معنی حسن کا بڑھا ہوا نہیں ہے تو جس مضمون میں لفظی مناسبت ہو اسے کیوں چھوڑے۔ اس سبب سے کہ شاعر کی طبیعت میں تناسب موسیقی فطری ہوتا ہے۔ اس سے ترجیح بلا مرغ ہونا محال ہے اور اتنا ہی ضلع خیال رکھنا حسن کلام ہے کہ دو مصرعوں میں یا فقرہوں میں ربط پیدا ہو جائے۔ اس سے زیادہ حرص کرنا معنی کو خراب کرتا ہے۔ علمائے ادب کی ایک وصیت مشہور چلی آتی ہے کہ معنی شاہد کلام کی جان ہے، اور محاورہ اس کا جسم نازیں ہے، اور گہنا اس کا بیان و بدلیج ہے۔ تو جو شاعر کہ معانی کو غفلت نہیں کر سکتا۔ فقط جان و بدلیج کے گڑھنے کی مشق کیا کرتا ہے، وہ بازار ادب میں ستار کا کام سیکھتا ہے۔ اگر کہیں صنایع و بدلیج و مناسبات کے پیچھے محاورہ بگڑ گیا تو گہنا کر یہ مظهر و بد صورت

عورت کے گلے میں ہے۔ اور اگر ان شکلات کے چلنے معنی ہی گئے گذرے تو وہ زہر جسم ہے جان میں ہے۔ برخلاف اس کے معانی لطیف محاورہ سلیس میں اگر ادا ہو گئے، گو تھیید و استعارہ صنعت لفظی و معنوی کچھ بھی نہ ہو تو وہ ایک حسین نازنین ہے جس کی سادگی میں بھی ہزاروں بناؤ نکلتے ہیں اور یہ شخص محشر ستان معانی کا خدا ہے۔ اس شعر میں مصنف نے کسی قدر اپنے طرز کے خلاف کیا کہ ضلع کے پہلو کو اختیار کیا۔ اس لیے کہ یہاں بعض معانی ایسے چسپاں ہیں کہ لفظ کے لیے مناسب لفظی ڈھونڈنے کی ضرورت نہ تھی۔ اس کے علاوہ ہاتھ کا استعارہ شارح کے (لیے) سامنے کا مضمون تھا۔

اور ضلع کے پہلو سے جو لوگ کراہیت رکھتے ہیں اور اسے صنعت، مبتدل سمجھتے ہیں وہ اکثر ضلع کو چھوڑ کر ایسے مقام پر استعارہ و تھیید کے پہلو کو اختیار کرتے ہیں کہ یہ اس سے بہتر ہے۔ مگر مصنف نے خلاف عادت یہاں اس پہلو کو بھی ترک کیا اور ضلع کو بھی اگر دیکھیے تو لکھنے کا بھی قلم ہوتا ہے، مہندی کی بھی قلم ہوتی ہے، گلاب کی قلم، اور شراب کی قلم، اور رخسار کی قلمیں اور پھر ہاتھ قلم ہونا دو معنی رکھتا ہے۔ ایک قطع ہونا، دوسرے یہ کہ دیوانہ وار انگلی سے خاک پر جو کوئی کچھ لکھے اس کے ہاتھ بھی قلم ہوئے۔ ان سب پہلوؤں کا مصرع مصنف کے ساتھ دیکھیں

چھوڑا نہ دو کو پار کے، کیا کیا ستم ہوئے

ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

پردہ اٹھا کے ہم نے حسیں دیکھ تو لیا

ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

دشن کے آڑے آگئے تیلوں میں جا کے ہم

ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

طالب رہے عروج کے ہم نخل کی طرح

ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

قائوس کی طرح سے لیا دل پہ داغ عشق

ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
 کوئی کیا نہ دستِ یوں کو شجر کی طرح
 ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
 قاضی کے گھر سے ہیچ سہیا نکال لائے
 ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
 کسی شکایت آکھ چرانے کی یار کے
 ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
 لے لیں بلائیں سبزۂ خطا نگار کی
 ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
 فہموں کی طرح چاک گریباں کیا کیے
 ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
 چنے رہے قدم سے ہم ان کے حنا کی طرح
 ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
 سب دل کا شوق خاکِ در یار پر کھسا
 ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
 حایت قدم رہے ہیں سدا غل کی طرح
 ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
 ہم نے تو جب بھی کسی حق بات ہی کسی
 ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
 ہم نے حنا کی طرح کیا دل کو اپنے خوں
 ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
 چوہی سے بوسے خطا و شمار لے لیا

ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

کھانے دیا نہ ہم نے کسی نقل کو حیر

ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

کھیتے رہے جنوں کی حکایات خوں چکاں

ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

(استدراک: حضرت یحیٰی دہلوی کا تبصرہ ان مصرعوں پر: ”ایک شارح صاحب (مراد

ہیں علامہ نظم طباطبائی) نے میرزا کے اس مصرع چائی پر اپنی جودت طبع دکھانے کے لیے سترہ

مصرعے لکائے ہیں مگر اس سچہ ماں کی رائے میں میرزا کا مصرع اولیٰ سب پر سبقت حاصل کیے

ہوئے ہے۔۔۔ مرآۃ الغالب، ص ۲۵۳)

ابتداءے عشق کا ذکر ہے کہ سید باقر صاحب ایک شخص تھے، انہوں نے یہ مصرع:۔۔۔

”کہ پانچ انگلیوں میں دس ہلال رہتے ہیں“

طرح کا دیا۔ پھر خود ہی اس پر مصرع لگایا۔

حتا نے گھٹ کے کیا ناخنوں کا دوتا حسن

کہ پانچ انگلیوں میں دس ہلال رہتے ہیں

مائل نے ان کا مصرع اور آقاعے تفرّد کا ذکر سن کر یہ مصرع لگایا۔

بلانیں رات کو پیچم جو لی ہیں ابرو کی

تو پانچ انگلیوں میں دس ہلال رہتے ہیں

ایک دوست نے مجھ سے بھی فرمائش کی اور میں نے یہ مصرع لگایا۔

لکھا جو کرتا ہوں میں ان کے ناخنوں کی ثنا

تو پانچ انگلیوں میں دس ہلال رہتے ہیں

لکھنؤ میں ایک دفعہ یہ مصرع:

اس لیے تصویر جاناں ہم نے کھینچوائی نہیں

شعرا کے مطرح نظر تھا۔ ایک صاحب نے یہ مصرع لگایا۔

ایک سے جب دو ہوئے پھر لطیف بیکٹائی نہیں
اس لیے تصویرِ جاں ہم نے کھینچوائی نہیں
کسی نے یہ مصرع لگایا۔

میں ہوں مشتاقِ سخن اور اس میں گویائی نہیں
اس لیے تصویرِ جاں ہم نے کھینچوائی نہیں
میں نے بھی مصرعے لگائے تھے

اس میں وہ انداز، وہ شوخی، وہ رحمتائی نہیں
اس لیے تصویرِ جاں ہم نے کھینچوائی نہیں

اس کی خاموشی ہمارے دل کو جب بھائی نہیں
اس لیے تصویرِ جاں ہم نے کھینچوائی نہیں

اصل کی خوبی جو ہے وہ نقل میں پائی نہیں
اس لیے تصویرِ جاں ہم نے کھینچوائی نہیں

یہ اجازت ہم نے اپنے رقبہ سے پائی نہیں
اس لیے تصویرِ جاں ہم نے کھینچوائی نہیں

دوتے دوتے رات دن آنکھوں میں چٹائی نہیں
اس لیے تصویرِ جاں ہم نے کھینچوائی نہیں

بیکر شیریں بنا کر کیا ملا فرہاد کو
اس لیے تصویرِ جاں ہم نے کھینچوائی نہیں

دیکھتا اس کو تو ہو جاتا زمانہ بت پرست
اس لیے تصویرِ جاں ہم نے کھینچوائی نہیں

نورِ عارض سے اندھیروں کا جانا تھا محال

اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھینچوائی نہیں
جان اپنی ڈال دیتے، یہ نہ تھی قدرت ہمیں

اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھینچوائی نہیں
چاہیے کاغذ کے بدلے میرا تاباں کا ورق

اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھینچوائی نہیں
مہرِ خاکت سے اتر جانے کا ان کا، تھا یہ طوف

اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھینچوائی نہیں
چاہنے والوں میں ہو جانا معذور، دیکھ کر

اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھینچوائی نہیں
جان ہے وہ، جان کی صورت بتانا ہے محال

اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھینچوائی نہیں
وصل آئینے سے ان کا، ہم کو ہوتا ناگوار

اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھینچوائی نہیں
دیکھنے سے اس کے ہر دم، ہوتی بے تابلی سوا

اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھینچوائی نہیں
کھینچی لایا ہے ہمارا جذبہ، دل خود اسے

اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھینچوائی نہیں
حسن کے جلوے کی قسم برداشت کب قرطاس کو

اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھینچوائی نہیں
صحت اس کی پھرتی ہے آنکھوں میں اپنی ملت

اس لیے تصویرِ جاناں ہم نے کھینچوائی نہیں

طوبی قسمت سے اپنی خود وہ ہیں نہ پ کنار

اس لیے تصویرِ جاہاں ہم نے کھینچوائی نہیں

بت پرستی کا کہیں حاسد نہ کر دیں انجام

اس لیے تصویرِ جاہاں ہم نے کھینچوائی نہیں

دل میں صحت اس کی آنکھوں میں قصوں کا ہے

اس لیے تصویرِ جاہاں ہم نے کھینچوائی نہیں

میرافیس مرحوم کے سامنے ایک صاحب نے یہ مصرع پڑھا: چیتے چیتے بلبل کی دہاں

سو کہ گئی، میر صاحب نے مصرع لگایا۔

عرق گل ہے مناسب اسے دینا صفا

چیتے چیتے بلبل کی زبان سو کہ گئی

اس کا چہرہ کھنکھن میں ہوا۔ اکثر لوگوں نے طبع آزمائی کی۔ مجھے اپنا مصرع یاد ہے۔

خار کو گل کے قریں دیکھ کے میں یہ سمجھا

چیتے چیتے بلبل کی دہاں سو کہ گئی

غیا برج میں ایک دفعہ صحبت احباب میں میرا گذر ہوا۔ ایک صاحب نے فرمائش کی کہ اس پر

مصرع لکھا:

جھومتی قبلے سے ٹھٹھکسور گمنا آتی ہے۔۔۔

بیشے بیٹھے میرے خیال میں یہ مصرع آگیا۔

لطف جب ہے کہ برتنے لگے سے خانے پر

جھومتی قبلے سے ٹھٹھکسور گمنا آتی ہے

اس کے بعد میں نے فکر کی تو ایک مصرع اور ذہن میں آگیا۔

کیا عجب ہے کہ سراشی بھی کرے سجدہ شکر

جھومتی قبلے سے ٹھٹھکسور گمنا آتی ہے

ایک صاحب سلام کی فکر میں تھے۔ مجھ سے کہنے لگے میں نے ایک مصرع کہا ہے :

وہ اک زمانے کی آنکھوں میں ہیں سائے ہوئے

میں نے یہ مصرع لگا دیا

نہیں خراج کے محتاج دیکھوں کے مزار

وہ اک زمانے کی آنکھوں میں ہیں سائے ہوئے

کہنے لگے : تم نے میرا مصرع چھین لیا۔ یہاں حیدر آباد میں ہندگاہ عالی ظہد اللہ ملکہ کا ایک

مصرع ہزار بار بلایا تو ایک بار آیا

ایک دوست نے میرے سامنے پڑھا۔ میں نے یہ مصرع لگایا۔

یہ ہزار تھا ملک الموت کو بھی ہجر کی رات

ہزار بار بلایا تو ایک بار آیا

یہ نقل مشہور ہے کہ کھنڈ کے ایک شیخ زادے جو امرامیں سے تھے، مرزا رفیع سودا سے

برسنبلی امتحان طالب ہوئے کہ اس مصرع پر مصرع لگادیں : اے سنگ نازکی میں تو کمال نہ ہو

سکا۔ سودا نے یہ مصرع لگایا۔

شیشہ گداز ہو کے ہوا، دل نہ ہو سکا

اے سنگ، نازکی میں تو کمال نہ ہو سکا

اور یہ نقل بھی ان کی طرف منسوب ہے کہ کسی نے یہ مصرع :

اک نظر دیکھنے سے ٹوٹ نہ جاتے ترے ہاتھ

سودا کے سامنے پڑھا۔ انھوں نے یہ مصرع :

بلی اتنا تو نہ تھا پردہء محمل ہماری۔۔۔۔۔ لگایا۔

اس میں شک نہیں کہ مصرع لگانا بڑا فن ہے اور معنی شعرا کا بڑا ذریعہ ہے۔ خواجہ حیدر علی

آتش کا طرہء سخن مصرع لگانے ہی پر منحصر ہے اور کھنڈ کے شعرا کو انھیں نے اس طرف مائل کیا۔

ورنہ اکثر لوگ موزوں طبع غزل کہہ لیا کرتے تھے مگر مصرعوں کے نامریط و دودنخت ہونے سے

بے خبر رہتے تھے۔ خدا بخشنے آغا حق شرف کو، وہ ذکر کرتے تھے کہ میر و ذری علی صبا ایک غزل استاد کو دکھانے لائے۔ میں بھی اس وقت موجود تھا۔ ایک شعر صبا نے پڑھا۔

فصل گل میں مجھے کہتا ہے کہ گلشن سے نکل

ایسی بے پر کی اڑاتا تھا نہ صبا و کبھی

آتش نے یہ شعر سن کر کہا کہ بے پر کی اڑاتا تم نے ہاتھ لیا اور مصرع لگانے میں اس کا خیال نہ رکھا، یوں لکھ لو۔

پر کتر کر مجھے کہتا ہے کہ گلشن سے نکل

ایسی بے پر کی اڑاتا تھا نہ صبا و کبھی

(استدراک :- پر و ضمیر محمد سجاد مرزا بیگ نے اس نقل پر یہ تبصرہ کیا ہے : 'اب ذرا دیکھو شیخ حق شرف، و ذری علی صبا اور خود خواجہ صاحب سب ہی تو محاورے کے معنوں سے ناواقف تھے۔' بے پر کی اڑاتا' بے اصل بات کہنے، کپ اڑانے کو کہتے ہیں، لیکن پہلے مصرع میں یہ واقعہ بیان کیا گیا ہے۔ بات صرف اتنی ہے کہ پر کتر کر بے پر بنا دیا۔ شعر ہا معنی رہے یا بے معنی ہو جائے۔۔۔ تسبیل البلاغت، ص ۲۰۴)

لیکن تجربے سے معلوم ہوا کہ بعض طبیعتیں جو دستِ خدا داور رکھتی ہیں۔ وہ ایک ہی دفعہ سارا شعر کہہ لیتے ہیں اور دونوں مصرع مربوط و درست و گریبان ہوتے ہیں۔ جن کو خدا نے یہ وصف عطا کیا ہے انھیں اس طرح متفق کرنے کی ضرورت بہت کم ہے اور جو شعر دونوں مصرعوں سمیت ایک ہی دفعہ لٹیک پڑتا ہے اس میں آمد کی شان اور بے تکلفی بیان ایسی ہوتی ہے کہ وہ بات ہرگز فکر کر کے مصرع لگانے میں نہیں حاصل ہوتی۔

دہلی اور لکھنؤ کی زبان

علامہ نظم طباطبائی اور سجاد مرزا بیگ کے درمیان ایک فکر انگیز
مناظرہ

(علامہ نظم طباطبائی نے غالب کے شعر

مستانہ طے کروں ہوں رو وادی خیال

تا باز گشت سے نہ رہے مدعا مجھے

کی شرح کے ذیل میں دہلی کی زبان اور اس کی فصاحت و فہرہ کے باب میں جو کچھ فرمایا ہے
(شرح دیوان اردو سے غالب: صفحات ۱۵۸ تا ۱۶۱) وہ ایک مختصر سے مقالے کی حیثیت رکھتا
ہے، اس لیے اسے وہاں سے ہٹا کر ایک مستقل مضمون کی صورت میں یہاں نقل کیا جاتا ہے۔
اس مقالے کا رد جناب محمد سجاد مرزا بیگ دہلوی پروفیسر، نظام کالج، حیدر آباد، نے اپنے
لکچروں کے مجموعے ”تسبیل البلاغت“ میں لکھا تھا۔ علامہ نظم طباطبائی کے مقالے کے بعد
پروفیسر سجاد مرزا بیگ کا رد بھی ملاحظہ فرمائیے۔ یقین ہے اس سے بھی بہت روشنی ملے گی۔۔۔
(ذکا صدیقی)

ارشادات طباطبائی

میر محمد حسین صاحب آزاد کے بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ کروں ہوں اور مردوں ہوں، دہلی میں بھی عرصے سے غیر فصیح سمجھے ہیں۔ پھر ایک جگہ یہ بھی کہتے ہیں کہ اساتذہ دہلی کے کلام میں آئے ہے، جائے ہے مگر اخیر کی غزلوں میں انھوں نے بھی پہچانو کیا ہے۔ اسی طرح "کروں ہوں اور پھروں ہوں" جیسا مصنف نے کہا ہے، یا تم آؤ ہو، جاؤ ہو: یا ہم کھائے ہیں اور بچے ہیں یہ سب محاورے البتہ غیر فصیح ہیں اور اہل لکھنؤ تو کیا تمام ہندوستان کے کان اس کے سننے کے متحمل نہیں۔ مگر دہلی کی زبان پر باقی ہیں۔ "ریاض الاخبار" (گورکھپور) میں دہلی کی آئی ہوئی ایک غزل شائع ہوئی کہ مصنف اس کے ذوقِ مرحوم کے نواسے ہیں۔ اس کا مطلع یہ ہے

کہے ہے برق مٹھلی لگا لگا کے مجھے
بہی ہیں دیکھنے والے نظر اٹھا کے مجھے

مگر بقول آزاد کٹر اب یہی ہے کہ اہل دہلی اپنے شعر کو اس سے پہچاتے ہیں اور عجیب نہیں کہ اس کا سبب یہ ہو اہل لکھنؤ کا کلام کثرت سے دیکھا اور سنا تو اس کا اثر یہ پڑا۔ نواب فصیح الملک بہادر مرزا دات گنج صاحب ایک دفعہ فرماتے تھے کہ میں نے جب سے ہوش سنبھالا 'سانس' اور 'فکر' کا لفظ دہلی میں نہ گڑی بولتے سنا۔ مگر استاد ذوق نے جب 'سانس' کو نظم کیا تو نہ نظم کیا اور یہی فرمایا کہ میر کی زبان پر بھی یہ لفظ مؤنث ہی تھا، اور مرزا غالب نے مجھے یہ ہدایت کی ہے کہ فکر کو بھی مؤنث ہی نظم کیا کرو۔ اس سے یہ ظاہر ہے کہ قدما کے جو الفاظ لکھنؤ میں باقی رہ گئے ہیں اہل دہلی اس میں تذکیر و تانیث کا تصرف کرنے کے مجاز نہیں ہیں لکھنؤ کے ہندوؤں اور مسلمانوں کے محاورے میں بہت ہی نازک فرق ہے۔ مثلاً ہندو کہتے ہیں 'مالا چنی اور پوہا کی' اور مسلمان کہتے ہیں 'مالا پہتا اور پوہا کیا'۔ یہی فرق قدیم سے چلا آتا ہے۔ میر حسن کہتے ہیں،

وہ موتی کے مائے نکلتے ہوئے
رہیں دل جہاں سر نکلتے ہوئے

گمراہ دلی میں کالا اور پچھاٹ ٹٹ بولا جاتا ہے۔

مرزا غالب مرحوم کی تحریروں میں، میں نے محاورہ نکسنو کے خلاف چند الفاظ دیکھے۔ اس کے بارے میں ثواب مرزا خاں دارآغ صاحب سے تحقیق چاہی۔ انھوں نے لکھ دیا کہ یہ غلط ہیں۔ مثلاً دایاں ہاتھ کہنا غلط ہے، داہنا ہاتھ کہنا چاہیے۔ پھٹوئیں تاریخ غلط، پھٹلی گجج ہے۔ ان کا اردو غلط، ان کی اردو کہنا چاہیے۔ کرسی پر سے کھسل پڑا خلاف محاورہ ہے۔ 'غیر کیا، خود مجھے نفرت مری اوقات سے ہے۔' اس کو بھی غلط کہا۔ 'اپنی اوقات' کہنا چاہیے تھا۔ میں نے ورے اور پرے کے باب میں بھی تحقیق چاہی۔ کیا: آپ لوگوں کی خاطر سے میں نے ان لفظوں کو ترک کر دیا۔ اس کے علاوہ بعض خاص محاورے دہلی کے مثلاً، ٹھیک ٹکل جانا، بکھڑ کرنا، بولی اور سنا، مکان سنا، پترے کھولنا، جالا پودنا وغیرہ مرزا دارآغ صاحب کے کلام میں اور قدماے دہلی کے دیوانوں میں بھی نہیں پائے جاتے۔

غرض کہ جو لوگ دہلی کے فصحاء و مالک زبان و قلم ہیں ان کا کلام نکسنو کی زبان سے مطابقت رکھتا ہے کس وجہ سے کہ جب سے تہرہ و سودا نکسنو میں آ کر رہ پڑے اسی زمانے سے دلی کوش بر آواز نکسنو ہو گئی تھی۔ پھر انشا اللہ خان و جرأت کے کلام نے ان کی توجہ کو ادھر سے پھیرنے نہ دیا۔ ان کے بعد آفتی و تاج کے مشاعروں نے متوجہ کر لیا۔ بلکہ شاہ نصیر و ذوق نے کلام کا رنگ ہی بدل دیا۔ آخر میں میر (انھیں ؟) صاحب کے مرعیوں نے خاص اور عام سب کی زبان پر اثر ڈال دیا۔ اسی زمانے میں ثواب مرزا خاں کی تینوں مشنویاں گمر گمر پڑھی جانے لگیں کہ لوگوں کو حفظ ہو گئیں۔ امانت بھی انھیں دنوں میں "اعدر سجا" کہہ کر اردو میں ڈراما کے موجد ہوئے۔ اس کے علاوہ "بندہ تلقی" اور "واسو بیچ امانت" اور شہروں کی طرح دلی کی کلیں میں بھی لوگ گاتے ہوئے پھرنے لگے۔ زبان کی شہرت کے اسباب پر جب غور کیجیے تو یہی لوگ معلوم ہوتے ہیں جن کے نام گذرے اور ان کے کلام کی شہرت نے اس زبان کو مانوس کر دیا۔

یہاں تک کہ دہلی اور لکھنؤ کی زبان تقریباً ایک ہو گئی۔

اس دعوے پر آزاد سلفہ اللہ کی شہادت کافی ہے۔ پانچویں دور کی حمید میں لکھتے ہیں: اب وہ زمانہ آتا ہے کہ انہیں یعنی اہل لکھنؤ کو خود اہل زبان کا دعویٰ ہوگا اور رچا ہوگا، اور جب ان کے اور دہلی کے محاورے میں اختلاف ہوگا تو اپنے محاورے کی فصاحت اور دہلی کے عدم فصاحت پر دلائل قائم کریں گے، بلکہ انہیں کے بعض بعض کھنوں کو دہلی کے اہل انصاف بھی تسلیم کریں گے۔ ان بزرگوں نے بہت قدیمی الفاظ چھوڑ دیے جن کی کچھ تفصیل چوتھے دیباچے میں لکھی گئی اور اب جو زبان دہلی اور لکھنؤ میں بولی جاتی ہے وہ گویا انہیں کی زبان ہے

اور میر مہدی کے اس مصرع پر۔ سہا۔ میاں یہ اہل دہلی کی زبان ہے۔ غالب لکھتے ہیں: اے میر مہدی تجھے شرم نہیں، ارے اب اہل دہلی یا ہندہ ہیں یا اہل حرفہ ہیں؛ یا غاکی ہیں یا بیٹ آبی ہیں یا گورے ہیں۔ ان میں سے تو کس کی زبان کی تعریف کرتا ہے۔ لکھنؤ کی آبادی میں کچھ فرق نہیں آیا۔ ریاست تو جاتی رہی لیکن جرفن کے کامل لوگ موجود ہیں۔ اللہ اللہ، دہلی نہ رہی اور دہلی والے اب تک یہاں کی زبان کو اچھا کہے جاتے ہیں، ابھی۔

اب خیال کرنا چاہیے کہ میر محمد حسین صاحب آزاد لکھتے ہیں اب جو زبان دہلی اور لکھنؤ میں بولی جاتی ہے وہ گویا ایک ہی زبان ہے، اصل یہ ہے کہ اہل لکھنؤ کی زبان دونوں جگہ بولی جاتی ہے، جس کو دہلی کے قدام امراء و شرفا اپنے ساتھ لے کر لکھنؤ میں آئے تھے اور دہلی میں گنتی کے ایسے لوگ رہ گئے تھے جو صاحب زبان تھے۔ ان کی نسل پر بھی غیر قوموں کی زبان نے قسمر کمر لپے بہت اپنا اثر ڈالا اور اس کی کسی کو خبر بھی نہ ہوئی، لیکن لکھنؤ میں وہ زبان سب آلتوں سے محفوظ رہی یعنی زوال سلطنت و احمد علی شاہ جنت آباد گاہ تک لکھنؤ کی زبان خاص دہلی کی زبان تھی اور ترقی کر رہی تھی اس سبب سے کہ چاروں جانب لکھنؤ کے صد ہا کوس تک شہروں میں ملکی زبان اردو ہے، اور گاؤں میں زبان شیریں بھاکا مروج ہے بخلاف دہلی کے کہ جن لوگوں سے دہلی، دہلی تھی وہ لوگ تو نہ رہے اور غیر لوگ جو اطراف سے آئے اور آ رہے ہیں وہ سب اہل پنجاب ہیں۔ اسی سبب سے دیکھیے غالب میر مہدی کو فہمائل کر رہے ہیں کہ دہلی کی زبان کو

لکھنؤ پر ترجیح نہ دو اور اس کے علاوہ دوقی کے کلام میں زبان لکھنؤ کا تتبع پایا جاتا ہے۔ مثلاً فکر تانیہ دوقی نے نظم کیا ہے۔ سالس کو بھی بد تانیہ ہاندھا ہے۔ اس پر بھی بعض ناواقف کہہ اٹھتے ہیں کہ دوقی کی زبان لکھنؤ سے بہتر ہے۔ اس نکلے سے جو لوگ باہر والے ہیں وہ دھوکا کھا تے ہیں اور بہک جاتے ہیں۔ یہ طبعی مسئلہ ہے اس میں انصاف و راستی سے نہ گذرنا چاہیے۔

دوقی میں 'نے' کا استعمال عجیب طرح سے اب ہونے لگا ہے۔ آزاد۔

طرزے امرتہ کے جن لوگوں نے ہیں پائے ہوئے

بالیں گیموں کی وہ شیلے میں ہیں لٹکائے ہوئے

ایک جگہ 'قصص ہند' میں لکھتے ہیں: 'تم نے مجھے بادشاہ سمجھا ہوا تھا' جو بھارے محفل تتبع کرتے ہیں ان کی تحریروں میں تو اس طرح کا 'نے' بہت امراط سے دیکھنے میں آتا ہے لیکن دوقی و مومن و مومن کا کلام ہمارے پاس موجود ہے اس میں کہیں ایسا 'نے' نہیں ہے۔

حقیقتہً امر یہ ہے کہ لکھنؤ کی جو زبان ہے یہ دوقی ہی کی زبان ہے۔ ۱۱۵۲ھ سے ۱۱۷۰ھ تک انھارہ برس کے عرصے میں تین دفعہ دوقی تاراج و برباد ہوئی۔ وہاں کے لوگ فیض آباد و لکھنؤ میں صمد جنگ و شجاع الدولہ کے ساتھ آئے۔ پھر اس کے بعد دوقی ایک کیا تمام ہندوستان خاص مرہٹوں کا جولاں گاہ ہو گیا۔ لکھنؤ کے سوا کہیں امن نہ تھا۔ یہاں آصف الدولہ کے عہد سے داج علی شاہ کے زمانے تک یہ زبان چلا پاتی رہی اور دوقی میں غیر قوموں کے غلط نے یہ اثر کیا کہ لہجہ تک بدل گیا کہ اب پنجاب کے لہجے میں اردو بولی جاتی ہے۔

ارشادت سجاد مرزا بیگ دہلوی

مولوی علی حیدر صاحب ملہاٹائی نے یہ تو تسلیم کیا ہے کہ لکھنؤ کی زبان دوقی ہی کی زبان ہے مگر وہ ایک بیچ دار طریقے سے یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ دوقی میں لکھنؤ کی زبان کا تتبع کیا

جاتا ہے۔ ممکن ہے کہ بعض ناواقف اس بیان سے غلطی میں پڑ جائیں اس لیے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ مولوی صاحب موصوف کے بیان پر ایک تنقیدی نظر ڈالی جائے۔ ملاحظہ ہو شرح دیوان غالب، صفحہ ۱۵۸۔ ”جو لوگ دہلی کے فصحاء و بلالکب زبان و کلم ہیں ان کا کلام کھنڈ کی زبان سے مطابقت رکھتا ہے کس وجہ سے کہ جب سے میر و سودا کھنڈ میں آ کر رہ پڑے اسی زمانے سے دلی گوش بر آواز کھنڈ ہو گئی تھی۔ پھر انشا اللہ خان و جرأت کے کلام نے ان کی توجہ کو اوھر سے پھیرنے نہ دیا۔“

میر صاحب کے نزدیک میر و سودا، جرأت و انتخا اگر کھنڈ چلے گئے تو ان کی زبان بھی کھنڈ کی ہو گئی۔ اگر ان کے کلام سے اہل دہلی کا کلام مطابقت رکھتا ہے تو وجہ ظاہر ہے کہ یہ لوگ خود دلی کے تھے، مطابقت نہ ہوگی تو کیا ہوگا۔ دلی و کھنڈ کی زبان کا فرق ہم نے مختصر طور پر بیان کیا ہے۔ دہلی کا کون سا اہل کلم ہے جو اس کا اجراع کرتا ہو۔

علامہ نعم: ”اس کے بعد آتش و تاج کے مشاعروں نے متوجہ کر لیا بلکہ شاہ نصیر و ذوق کے کلام کا تو رنگ ہی بدل دیا۔“ جو لوگ زبان و کلام کے لطف سے واقف ہیں اور اس میں تمیز و تنقید کر سکتے ہیں وہ اس فقرے کو پڑھ کر کیا کہیں گے۔ آتش و تاج، نصیر و ذوق کے کلام اب بھی موجود ہیں۔ سخن کے جوہری جانتے ہیں کہ آتش و تاج رعلیہ لفظی کی بندشوں میں پھنس کر رہ جاتے ہیں لیکن نصیر و ذوق کا طبع خیال معانی کے آسمان پر اڑتا چلا جاتا ہے۔

علامہ نعم: ”اصل یہ ہے کہ کھنڈ کی زبان دونوں جگہ بولی جاتی ہے جس کو دہلی کے تمام امرا و شرفا اپنے ساتھ لے کر کھنڈ آئے تھے اور دلی میں گنتی کے ایسے لوگ رہ گئے تھے جو صاحب زبان تھے۔“ عجیب مفاد ہے۔ دلی کے امرا و شرفا اپنی زبان لے کر کھنڈ گئے۔ کھنڈ میں دلی کی زبان بولی گئی یا دلی میں کھنڈ کی؟ رہی یہ بات کہ دلی میں اہل زبان رہے ہی نہیں، خلاف واقعہ ہے۔ اذل تو سارے شہر کا خالی ہو جانا خلاف حقیقت ہے۔ دوسرے اس زمانے میں جو سلطنت دہلی کے زوال کا زمانہ تھا دہلی میں ایسے باہم و بخار پیدا ہوئے کہ کھنڈ ان کا مثل نہیں دکھا سکتا۔

علامہ نظم:- "ان کی نسل پر بھی غیر قوموں کی زبان نے تو کم مگر لہجے نے بہت اپنا اثر ڈالا۔ غیر قوموں کے غلط نے یہ اثر کیا کہ لہجہ تک بدل گیا کہ اب پنجاب کے لہجے میں اردو بولی جاتی ہے۔" اللہ اکبر زمانے کا انقلاب دیکھیے کہ قانون قدرت تک بدل گیا۔ لہجے پر مرز و پوم کا اثر ہوتا ہے۔ چاہیے تھا کہ پنجاب کے لوگوں کا دلی میں آ کر لہجہ بدل جاتا۔ مولوی صاحب کے نزدیک اس کے برعکس دلی والوں کا لہجہ بدل گیا۔ شاید کسی نو وارد پنجابی کو وہاں باتیں کرتے سنا ہوگا، سمجھے کہ یہی دلی کا لہجہ ہے۔

خیر یہ شکر ہے کہ ان کے نزدیک بھی زبان پر اس کا اثر کم پڑا۔ لیکن شیر علی افسوس کے اس فقرے کا کیا جواب ہے کہ وہ خود نکستو کی نسبت یہ لکھتا ہے کہ: "باوجود اس کے بھی لہجے میں تفاوت بہت رہ گیا" ("آرٹھس محفل") یعنی اس کے نزدیک نکستو کا لہجہ اہل زبان کا سا نہیں ہے۔

ارشاد استاد مزید:-

"اگرچہ دلی کے اکثر اچھے اچھے شاعر بلکہ دوسرے صاحب کمال بھی نکستو چلے گئے تھے لیکن آخر ساری دلی تو خالی نہیں ہو گئی تھی۔ یہاں کا ہر چھوٹا بڑا عالم ہو یا جاہل، شریف یا رذل، اہل زبان تھا بلکہ خواص بھی عوام ہی سے زبان یکتے تھے۔ اس لیے چند لوگوں کے چلے جانے سے زبان میں کوئی فرق نہ آتا تھا۔ جو شہر زبان کے مرکز ہیں وہاں کے جہال اور عورتوں کی زبان علماً کی زبان سے زیادہ مستند ہوتی ہے برخلاف دوسرے شہروں کے کہ وہاں کے بڑے کمبھوں کی زبان تو صاف ہوتی ہے اور باقی عوام اپنی اپنی بولیاں بولتے ہیں دلی کی جامع مسجد کی میزبیاں وہ مدرسہ تھیں کہ میر جیسے استاد وہاں جا کر زبان یکتے تھے۔" (ص ۳۶، ۳۷)

"ایسی حالت میں تاج و آتش کے دیوان، نواب مرزا اشوق کی مثنویاں، امانت کی "اندر سہا" ان کی زبانوں پر کیا اثر ڈالیں۔ دلی میں آتش و تاج کے ہم عصر شاہ قصیر، ذوق، غالب وغیرہ ہیں۔ اہل انصاف و ذوق شہروں کے صاحب کمانوں کے کلام کا مقابلہ کریں۔ آتش و تاج زبان کے میدان میں پھونک پھونک کر قدم رکھتے ہیں اور بڑی احتیاط یہ کرتے ہیں کہ قرعہ

المرگ الفاظ کو بھی اپنے کلام میں نہیں آنے دیتے۔ لیکن پھر بھی لطیف زبان اور لطافت بیان میں دلی والوں کی گرد کو نہیں پہنچتے۔ اہل دلی کے ہاں مضامین کی بلندی، زبان کی سلاست و فصاحت، کلام کی شیرینی، الفاظ کی عمدہ بندش، محاوروں کا صحیح استعمال، روز مرہ کی صفائی، تشبیہات اور استعارات کی خوش نمائی بہت زیادہ ہے۔ اس لیے دلی کے صاحب کمال شاعروں پر تو لکھنؤ کے اہل قلم کا کیا اثر پڑتا، جو ام بھی ہمیشہ مستغنی رہے۔“ (مس ۳۹)

چند ایسی خصوصیات جو دلی اور لکھنؤ والوں کی زبان میں ماہہ الاتیاز ہیں:

۱۔ محکم بالشان یہ ہیں: (۱) الفاظ کا ترک کرنا: (۲) صحیح تلفظ: (۳) مناہج کا استعمال: (۴) محاورات و روز مرہ کا اختلاف: (۵) وحدت و جمع: (۶) بعض الفاظ کی تذکیر و تانیث کا فرق۔

(۱) الفاظ کا ترک کرنا:-

ترک الفاظ دلی کی زبان میں بھی ابتدا سے ہوتا رہا ہے اور اب بھی جاری ہے۔ دلی اور حاکم کی زبان اور ذوق و موسیقی کی زبان دیکھ لو۔ تیر کے دیوان پر محو۔ (محمد حسین آزاد صاحب) آب حیات میں لکھتے ہیں کہ: اکثر الفاظ جو تیر صاحب پہلے دوسرے دیوان میں کہہ گئے ہیں وہ چوتھے پانچویں میں نہیں ہیں۔ جو دوسرے تیسرے میں ہیں وہ پانچویں چھٹے میں نہیں۔۔۔۔۔ لیکن یہ تہمید بہ تصحیح نہیں بلکہ قدرتی طور پر ہوا۔ اہل لکھنؤ نے اپنی عادت کے موافق اس میں بھی تصحیح برتا۔ آفتل و ناتحج نے تو اتنا ہی کیا کہ جو الفاظ قریب المرگ تھے ان کو عمدہ ترک کر دیا۔ ترکیب نئی تھی، لوگوں کو پسند آئی۔ دوسروں نے ان الفاظ کو بھی ترک کرنا شروع کر دیا جو روزمرہ میں جاری تھے۔ مولوی علی حیدر صاحب طباطبائی لکھتے ہیں کہ لکھنؤ میں ایک صاحب میر علی اوسط رنگ تھے جنہوں نے چالیس چوبیسالیں لفظ شعر میں ہا نہ سننے ترک کر دیے

تھے اور اس پر ان کو بڑا ناز تھا۔ اپنے شاگردوں کے سوا کسی کو نہیں بتاتے تھے اور وصیت کر گئے تھے کہ یہ دو وصیت سید بہ سید میرے ہی حوالہ میں رہے، کسی کو بے مضامنی نہ بتانا۔ مگر قصص سے معلوم ہوا کہ سب اسی طرح کی باتیں ہیں: دکھانا اور بھلانا نہ باندھنا کرو۔ دکھانا اور بتانا اختیار کرو۔ پہلی جگہ پر اور تک کی جگہ تک، مرا کو میرا، ترا کو تیرا کہنا چاہیے۔ سدا کی جگہ ہمیشہ باندھو، بے لحاظ و القیاس۔ کوئی کام کی بات نہیں۔ شیخ فخر شرف، میر علی اوسط سے بھی بڑے ہوئے تھے۔ انھوں نے اتنی ہیاسی لفظ چھوڑ دیے۔ سبحان اللہ، کیا اچھی اصلاح ہے۔ کوئی اور ایسا صاحب کمال نہ پیدا ہوا ورنہ وہ زبان کے سارے الفاظ ترک کر کے اشاروں سے باتیں کرنی سکھاتا۔۔۔ اگرچہ قریب المرگ الفاظ اہل لکھنؤ نے بہ تکلف چھوڑ دیے پھر بھی نہ بچ سکے (آتش، ناسخ، امیر مینائی کے کلام سے تک: زور: آئو: جانو: ہو جیو: مل بے: خواہاں: عزیزاں، دولت بھائے بدولت: کون بھائے کون سا، کون سی، کون سے کی مثالیں، تسبیل البلاغت کے ص ۳۳ و ۳۴ پر ملاحظہ ہوں۔)

عجیب بات یہ ہے کہ ترک الفاظ کے شوق میں بعض ایسے الفاظ بھی ترک کر دیے جو زیادہ فصیح تھے یا وسیع معنی رکھتے تھے۔ مثلاً دسب راست کے معنوں میں اہل دہلی داہنا اور دایاں دونوں بولتے ہیں۔ جب پچ و راست سے مراد ہو تو دایاں بایاں کہیں گے کیونکہ دونوں الفاظ جب ساتھ آئیں تو زیادہ فصیح معلوم ہوتے ہیں۔ لکھنؤ میں داہنا بایاں کہتے ہیں جو کم فصیح ہے۔ دے اور پرے کو سرے سے زبان سے نکال ہی ڈالا۔ اگر ایک خط مستقیم میں کئی چیزیں ہوں تو اہل زبان قریب کے لیے دے اور بعید کے لیے پرے کہتے ہیں۔ ان لفظوں کی بجائے ادھر ادھر، دور نزدیک خواہ کوئی بھی لفظ رکھ دو ایک سیدھ میں ہونے کا مفہوم جو دے اور پرے میں ہے نہیں پیدا ہوتا۔

(۲) صحبت تلفظ :-

اہل دہلی جب غیر زبان کا لفظ اپنی زبان میں لیتے ہیں تو اس کے تلفظ میں کچھ تصرف

کرتے ہیں، خصوصاً اطراپ میں۔ اہل لکھنؤ اصل زبان کے موافق تلفظ کرتے ہیں اور اس کو صحیح زبان کا معیار قرار دیتے ہیں۔ مولانا حالی اس کے متعلق تحریر فرماتے ہیں کہ: فی الحقیقت یہ ایک غلطی ہے جو اکثر ہمارے عربی دانوں کو علم اللسان کی نادانیت سے پیش آتی ہے۔ ان کو یہ معلوم نہیں ہے کہ ایک زبان کے الفاظ دوسری زبان میں منتقل ہو کر کبھی اپنی اصلی صورت پر قائم نہیں رہ سکتے، لا ماھا الاھ۔۔۔

(۳) محاورات و روزمرہ کا اختلاف:-

یہ فرق بہت زیادہ نہیں ہے مثلاً

(الف) بعض الفاظ اور محاورے اہل لکھنؤ کی زبان میں نہیں ہیں، جیسے: ٹھیک نکل جانا، کھنڈ چکانا، پترے کھولنا، چالا چرنا، وغیرہ۔

(ب) اہل دہلی کے ہاں بعض مصادر مجہول معنوں میں استعمال ہوتے ہیں، جیسے بھلنا، ڈھلنا۔ اہل زبان کہتے ہیں: زید کی شیردانی سل گئی، ثوینی ڈھل گئی۔ اہل لکھنؤ کہیں گے: زید کی شیردانی سی گئی، ثوینی دھو گئی۔ امیر فرماتے ہیں۔

چار آنسو جو غامت سے ہے

دھو گیا بند عصیاں میرا

دل تو پہلو سے ہمارے کھو گیا

درو پہلو ہائے تو کیا ہو گیا

اہل زبان کھویا گیا کہتے ہیں۔ اسی طرح تمسک کھ گیا، بجائے نکسا گیا۔

(ج) اگر کسی جملے میں فعل، قاعل و مفعول تینوں ہوں تو تذکیر و تانیث کے لحاظ سے فعل، مفعول کا تابع ہوتا ہے۔ اسی طرح مجہول افعال بھی مفعول ہی کے تابع ہوتے ہیں، جیسے زید نے روٹی کھائی۔ روٹی کھائی جاتی ہے۔ اگر کسی جملے کے بعد (جو اسم و فعل سے مرکب ہو) کوئی

دوسرا فعل ایسا آئے کہ پہلا جملہ اس دوسرے فعل کا فاعل واقع ہو تو اہل دہلی پہلے فعل کو اسم کی تذکیر و تانیث کا تابع رکھتے ہیں۔ اور اہل لکھنؤ پہلے فعل کو مذکر یا مؤنث مصدر استعمال کرتے ہیں، جیسے: بات کرنا مشکل ہے۔۔۔۔۔ دو موقعے ایسے ہیں کہ اہل دہلی بھی علامت مصدر کو نہیں بدلتے۔ ایک تو یہ کہ مصدر امر کے معنی میں ہو: دیکھو شو کر نہ کھانا۔ دوسرے یہ کہ مبتدا اور خبر کے درمیان حرف اضافت ہو: نادر شاہ کا آنا قیامت کا آنا تھا۔

(د) روزمرہ میں بھی بعض بعض جگہ اختلاف ہے۔ امیر۔

وہ دشمن آبرو کا ہے میں آبرو پسند

دیکھوں کہ میرے یار کے کیونکر بیاہ ہو

اہل زبان: میرا یار کا بیاہ: آپ کا ہمارا بیاہ کہتے ہیں۔ امیر۔

قاصد کو اس نے قتل کیا نامہ دیکھ کر

مارا پڑا غریب ہمارے گناہ میں

اہل زبان: مارا گیا کہتے ہیں۔

(۳) وحدت و جمع:-

الفاظ کی وحدت و جمع میں بھی ذرا سا اختلاف ہے۔ مثلاً الفاظ ذیل کو اہل زبان جمع استعمال کرنا زیادہ فصیح خیال کرتے ہیں چھوٹے میاں کے جھٹتے ہو گئے۔ اس کے مرادف الفاظ بھی جمع ہی بولے جاتے ہیں: مسلمانیاں، سٹخیں۔۔۔۔۔ جاڑے گرمیاں: اب کے جاڑوں کے موسم میں رخصت لینے کا ارادہ ہے۔ گرمیاں بھیکڑ رہیں لیکن تم نہ آئے۔ لفظ کی جمع یا قولہ ذی آتی ہے یا الفاظ۔ اہل لکھنؤ لفظیں بھی کہتے ہیں جو غیر فصیح ہے۔ دام بہ معنی قیمت ہمیشہ جمع استعمال ہوتا ہے۔

بعض الفاظ اہل دہلی کی زبان پر نہیں ہیں اور خاص لکھنؤ کی زبان سے تعلق رکھتے ہیں۔ اہل دہلی نے غیر اہل زبان کے پورے الفاظ و محاورات لینے پسند نہیں کیے۔ [چند

الفاظ یہ ہیں [۔۔۔ ٹکھنٹا (ناگوار معلوم ہونا)؛ بیڑ (ناہموار زمین)؛ بھلیٹا (موٹی چامن)؛ لاڑھیا (فریبی، بھل ساز)؛ برٹھا (دھوٹی)؛ بر (بھڑ)؛ حلوا نکل جانا (بے حال ہونا)۔
 بعض الفاظ مختلف ہیں۔ دہلی میں: دھکیلا، لکھنؤ میں دھکیلا (وال قلیل)؛ دہلی میں: آڑنا، لکھنؤ میں ٹھونسا؛ دہلی میں گھرکنا، لکھنؤ میں ٹھوکن (راے قلیل)؛ دہلی میں: جیسا، جیسے؛ لکھنؤ میں کے ایسا، کے ایسے؛ دہلی میں: پالسری، لکھنؤ میں ہانسل؛ دہلی میں: حیرتا، لکھنؤ میں بھرتا؛ دہلی میں: کواڑ، لکھنؤ میں کواڑا؛ دہلی میں: سب سے پہلے، لکھنؤ میں سب کے پہلے؛ دہلی میں: ڈلی (کسی ٹھوس چیز کا چھوٹا سا ٹکڑا)، لکھنؤ میں ڈلی (چھالیہ)؛ دہلی میں: کندھا، لکھنؤ میں کاندھا وغیرہ۔

(۵) بعض الفاظ کی تذکیر و تانیث کا فرق:-

دہلی میں: آف موٹ، لکھنؤ میں آفٹس نے مذکر باءِ محاسبہ؛ دہلی میں: اتاس مذکر، لکھنؤ میں موٹ؛ دہلی میں: سانس مذکر، لکھنؤ میں موٹ؛ دہلی میں: دست پٹا مذکر، لکھنؤ میں موٹ؛ دہلی میں: زکار مذکر، لکھنؤ میں موٹ؛ دہلی میں: دم موٹ، لکھنؤ میں مذکر؛ دہلی میں: دسترس موٹ، لکھنؤ میں مذکر؛ دہلی میں: قاتح موٹ، لکھنؤ میں مذکر؛ دہلی میں: گیند موٹ، لکھنؤ میں مذکر۔

پیشہ دروں کے نام کے آخر میں اگر یاے معروف کے علاوہ کوئی اور حرف ہو تو دہلی دہلی ایسے الفاظ کے آخر میں یاے معروف بڑھا کر تانیث بناتے ہیں لیکن لکھنؤ میں 'ن' بڑھا کر موٹ بناتے ہیں:-

لفظ	دہلی	لکھنؤ	لفظ	دہلی	لکھنؤ
جلابا	جلابی	جلابن	شمار	شادی	شمارن
کہار	کہاری	کہارن	بھٹیادار	بھٹیادی	بھٹیادارن

دہلی میں موٹ عربی الفاظ کی جمع موٹ بن جاتے ہیں مگر اہل لکھنؤ تمام عربی الفاظ کی جمع

خواہ وہ مونث ہی ہوں، مذکر استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً مسجد مونث، مساجد مذکر؛ حرکت مونث، حرکات مذکر۔ مولوی عبدالحق صاحب لہ۔ اسے اپنی 'قواعد اردو' میں لکھتے ہیں کہ بعض متاخرین اہل لکھنؤ کا یہ قول ہے کہ ہر لفظ کی عربی جمع مذکر ہی ہوتی ہے۔ یہ قاعدہ تو بہت اچھا ہے مگر اس کا کیا علاج کہ اہل زبان یوں نہیں بولتے۔ اہل دہلی بجز مستثنیات کے ہمیشہ مونث کی جمع مونث اور مذکر ہی استعمال کرتے ہیں۔۔۔۔۔ ('تسمیل ابلاغت' مطبوعہ غائبانہ ۱۳۳۵ھ، ص ۳۲،

(۵۵۲۳۹، ۳۳)

(۳) صنایع کا استعمال :-

صنایع لفظی ہوں یا معنوی، جب تک کلام میں اس طرح بے تکلفانہ نہ آئیں کہ کلام کی صفائی اور معنی کی لطافت کو نقصان نہ پہنچے تو ہمارے معلوم ہوتے ہیں۔۔۔۔۔ اہل دہلی۔۔۔ بھی تشبیہ و استعارہ اور دیگر صنایع کا استعمال کرتے ہیں لیکن اس طرح کہ حسن کلام بڑھ جائے اور معنی زیادہ واضح اور روشن ہو جائیں برخلاف اہل لکھنؤ کے کہ وہ صنایع لفظی کے پیچھے معنی کی پروا نہیں کرتے۔۔۔ ('آئین، تاریخ، امیر جہانگاہی کے کلام سے مثالیں، تسمیل ابلاغت: صفحات ۲۳۸ تا ۵۰ پر ملاحظہ ہوں۔)

صَرف و نحو

ذیل میں علم صرف و نحو کی بصرف اُن اصطلاحات کا مختصر تعارف کر لیا جاتا ہے جو عوامِ عالمِ علم و ادب کی نظر سے غائب تھے۔ اشعار کی تشریح کرتے ہوئے استعمال کی ہیں۔ تفصیل کے لیے وہ مہسوط کتابیں دیکھنی چاہئیں جو ان علوم پر لکھی گئی ہیں۔
 --- یہ اقتباسات مندرجہ ذیل کتابوں سے اخذ کیے گئے ہیں:۔

۔۔ غیاث اللغات (مؤلف غیاث الدین راہپوری)

۔۔ قواعد اردو: مولوی عبدالحق

۔۔ آئینہ اردو: مولانا زین العابدین فرجاد کوٹاٹوی

۔۔ تسکین البلاغت: پروفیسر سجاد مرزا بیگ دہلوی

.....

جس طرح ہر شے کا ظاہر اور باطن ہوتا ہے اسی طرح الفاظ کا بھی ظاہر باطن ہوتا ہے۔ ظاہر وہ ہے جس کا تعلق صرف سے ہے، یعنی اس میں صرف صورت کی تبدیلی وغیرہ کا ذکر ہوتا ہے۔ لفظ کا باطن اس کا مفہوم اور معنی ہیں۔ باطنی لفظ کو کلمہ کہتے ہیں۔ جن کلمات سے کلام مرتب ہوتا ہے اُن کلمات کے باہمی تعلق، ترتیب، مناسبت اور عمل سے (یعنی ان کے معنی کے لحاظ سے) علمِ نحو میں بحث کی جاتی ہے۔ صرف و نحو سے الفاظ کا اشتقاق اور ان کا جملوں میں صحیح

طور پر ترتیب دینا آتا ہے۔

مرکب تام (یا مرکب مفید یا جملہ) : جب دو یا دو سے زیادہ نکلے یا ہم اس طرح ملا کر (مرکب کر کے) بولے جائیں کہ کہنے والے کی فرض اور مدعا سنے والے پر چارے طور سے ظاہر ہو جائے تو ایسے مرکب کو کلام کہیں گے، جیسے: خالد بڑا نیک مرد ہے۔

مرکب ناقص : جس مرکب سے کہنے والے کی فرض و مدعا پورے طور پر سنے والے کو معلوم نہ ہو سکے ایسے مرکب کو مرکب ناقص کہیں گے، جیسے: زید کا گھوڑا۔

اسناد : مرکب تام (یا مرکب مفید، یا کلام، یا جملہ) میں اسناد کا ہونا لازم ہے۔ مرکب تام کے اجزاء کا وہ تعلق جو سنے والے کو کہنے والے کے مدعا پر مکمل طور سے آگاہ کر دے اسناد کہلاتا ہے۔

مبتدا یا مسند الیہ : جس چیز کا تعلق کسی دوسری چیز سے ظاہر کیا جاتا ہے اس کو مبتدا، یا، مسند الیہ کہتے ہیں۔ اردو میں اکثر مسند الیہ پہلے آتا ہے۔

خبر یا مسند : جس چیز سے کسی دوسری چیز کا تعلق قائم کیا جاتا ہے اس کو خبر، یا، مسند کہتے ہیں۔ اردو میں مسند، مسند الیہ کے بعد بولا جاتا ہے۔ مثلاً: زید انسان ہے۔ اس مرکب تام میں زید کا تعلق انسان ہونے کے ساتھ ظاہر کیا گیا ہے اس لیے "زید" مبتدا، یا مسند الیہ ہے۔ اور انسان ہونے کے ساتھ یہ تعلق قائم ہے اس لیے "انسان" خبر یا مسند ہے۔ اور وہ تعلق جو زید کا انسان ہونا ظاہر کر رہا ہے اسناد ہے۔

مسند الیہ بجاے اسم کے کوئی ضمیر بھی لا سکتے ہیں۔ (ایسے موقعوں پر مسند الیہ معروف یعنی کوئی شخص معین ہوتا ہے) مثلاً: میں کتاب پڑھتا ہوں رہم کتاب پڑھتے ہیں۔

اسم خاص یا اسم معروف : ایسا نام جس سے خاص شخص یا خاص چیز کی ایک جگہ جیسے اُسامہ، بھوپال، غالب۔۔۔

اسم عام یا اسم نکرہ : ایسا نام جو کسی ایک شخص یا چیز یا کسی شخصوں یا چیزوں کے لیے خاص نہ ہو بلکہ اس کا اطلاق ایک نوع یا جنس کی ہر فرد پر ہو سکتا ہو۔۔۔ اُسامہ اسم معروف یعنی شخص

معنی کا نام ہے لیکن انسان اسم نکرہ ہے۔ اسی طرح تالیف اسم معرف، اور پہاڑ اسم نکرہ ہے۔
 ضمیر: ایسا نکرہ جو کسی شخص یا چیز کے نام کے عوض بولا جائے اور بولنے میں ایک ہی نام کو بار بار دہرانا نہ پڑے، جیسے: زید آیا تھا وہ کہتا تھا میں جلدی میں ہوں اور میری طبیعت بھی درست نہیں۔۔۔ اس کلام میں زید اسم ہے اور الفاظ وہ، میں، میری ضمیر ہیں جو بجائے اسم زید آئے ہیں۔

ضمیر نکرہ: وہ ضمیر ہے جو غیر معین شخص یا چیز کے لیے بولی جائے، جیسے: کوئی آ رہا ہے۔ کچھ بیٹے ہیں، کئی چلے گئے ضمیر نکرہ کے لیے اکثر یہ الفاظ بولے جاتے ہیں: کوئی، کچھ، کئی، بعض، سارا (جیسے: سارا کھا گیا)، سب، کُل، تمام وغیرہ۔

حصر: 'ہر' اور 'جو' حصر کے واسطے آتے ہیں اور جو لفظ ان کے بعد آتا ہے وہ جنس کا حکم رکھتا ہے۔ 'جو پیدا ہوا ہے مرے گا' تمام پیدا ہونے والے ایک جنس میں ہیں۔

ضمیر موصولہ: ایسی ضمیر جو کسی اسم یا ضمیر کی جگہ جانیے جملے میں آئے، ضمیر موصولہ کہلاتی ہے۔ یہ دو قسموں میں رابہ پیدا کرتی ہے۔ ضمیر موصولہ صرف 'جو' ہے جس کی مختلف حالتیں یہ ہیں: جس، جن، جنوں، کبھی 'کہ' بطور ضمیر موصولہ کے استعمال ہوتا ہے، جیسے،
 ع۔۔۔

'میں کہ آشوب جہاں تھا پہلے' جس اسم کے لیے یہ ضمیر آتی ہے اسے مرفوع کہتے ہیں۔
 صلہ: ضمیر موصولہ کے بعد کا فقرہ 'صلہ' کہلاتا ہے اور 'موصول' اور 'صلہ' مل کر جملے کا پورا جزو ہوتے ہیں۔ صلہ کی مثال: وہ قلم جو تم نے دیا تھا کھویا گیا۔۔۔ جو کُل آیا تھا وہ چلا گیا۔۔۔

جزا: اگر ضمیر موصولہ میں شرط کے معنی پائے جائیں تو اس کے بعد کے فقرے کو جزا کہتے ہیں۔ جزا کی مثال: جو تم کہتے تو میں جاتا۔ جو تم جاتے تو میں آتا۔۔۔

اختیار قبل الذکر: پہلے ضمیر استعمال کرنا اور اس کے بعد مرفوع کا نام لینا۔ اس سے مقصد سامع کا متعلق کرنا ہوتا ہے۔

ضمیر مُستتر: (یعنی پنہاں، چھپی ہوئی) جیسے: 'آہستہ آہستہ چل' (اس میں 'تو' ضمیر فعل مستتر ہے)۔ 'کہہ کرے آنا ہوا' (اس میں 'آپ' کا 'یا تمہارا' ضمیر فاعل مستتر ہے)۔
 فعل: ایسا کلمہ ہے جس سے کسی شے کا ہونا یا کرنا ظاہر ہوتا ہے۔ جیسے: تمنا شروع ہوا، اس نے غلہ لکھا، ریل چلی۔

معنی کے لحاظ سے فعل کی تین قسمیں ہیں: (۱) لازم (۲) متعدی اور (۳) ناقص۔
 فعلی لازم تام: ایسا فعل جو فاعل سے مل کر پورا مطلب ظاہر کر دے۔ مگر اس کا اثر صرف کام کرنے والے یعنی فاعل تک رہے اور بس۔ جیسے: احمد آیا۔ بچہ ہوا۔
 فعلی متعدی: وہ ہے جس کا اثر فاعل سے گذر کر مفعول تک پہنچے۔ جیسے: احمد نے غلہ لکھا۔ یہاں 'لکھا' فعل ہے، 'احمد' اس کا فاعل اور 'غلہ' (جس پر لکھنے کا فعل واقع ہوا ہے) مفعول ہے۔

فعلی ناقص: وہ ہے جو کسی پر اثر نہ ڈالے بلکہ کسی اثر کو ثابت کرے۔ جیسے احمد بیمار ہے۔ اس جملے میں فعل کا کرنا نہیں بلکہ ہونا پایا جاتا ہے۔ احمد، جو یہاں فاعل ہے، کام کرنے والا نہیں بلکہ فعل کا سہنے والا ہے، اور بیمار خبری حالت میں ہے۔ افعال ناقص اکثر یہ آتے ہیں: ہونا، جانا، نکلنا، رہنا، پڑنا، لگنا، نظر آنا۔

جملہ اسمیہ: اصلی جملے کو خاص جملہ اور اس کے ماتحت جملے کو تابع جملہ کہتے ہیں۔ جملہ اسمیہ تابع جملہ ہوتا ہے جو بجائے خود ایک اسم کا کام دیتا ہے اور جملے کی ترکیب میں بجائے ایک اسم کے ہوتا ہے۔ جیسے: میرا ایمان ہے کہ خدا ایک ہے۔ یہاں 'خدا ایک' ہے، بجائے ایک اسم کے ہے۔ یعنی ہم اس کے بجائے یوں کہہ سکتے ہیں کہ 'توحید میرا ایمان ہے'۔

جملہ اسمیہ: دو قسم کا ہوتا ہے۔ ایک وہ جو اصل جملے کے فعل سے مبتدا کا تعلق رکھتا ہو یا جو مبتدا کا بدل ہو۔ دوسرا وہ جو اصل جملے کے فعل کو یا خبر کے کسی تابع کو محدود کرے یا اس پر اثر ڈالے۔

تمام اہی جملوں کی ابتدا حرف 'کہ' سے ہوتی ہے، جیسے: یہ صاف ظاہر ہے کہ وہ اس کا

کام نہیں ہے (یہاں تابع جملہ مبتدا 'یہ' کا بدل ہے)۔

اسی جملہ جس کا تعلق خبر سے ہوتا ہے وہ جملے کے فعل کا مفعول ہوتا ہے، جیسے: اس نے کہا کہ تم گھبراؤ نہیں۔۔۔ تم دیکھ کر آؤ کہ سامنے کون چلا جا رہا ہے۔

حالیہ معطوف: اس کا تعلق ہمیشہ جملے کے اصل فعل سے ہوتا ہے۔ یہ ہمیشہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ جملے کے اصل فعل سے جس کام کا اظہار ہوتا ہے اس سے پہلے ایک کام ہو چکا ہے۔ چونکہ حرف عطف کے معنی اس میں شریک ہوتے ہیں اس لیے حالیہ معطوف کہلاتا ہے۔ ایسے موقع پر حرف عطف 'اور' عموماً استعمال کیا جاتا ہے، چنانچہ غالب، ربیع

لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلواریں بھی نہیں۔

اسم فاعل: یہ وہ اسم ہے جو فعل سے بنتا ہے اور اس کے معنی کام کرنے والے کے ہوتے ہیں۔ مثلاً زید آیا۔ یہاں زید فاعل ہے جس سے آنے کا فعل صادر ہوا، اور آنے کی نسبت سے جو زید کا نام رکھا جائے یعنی 'آنے والا' تو اس نسبتی نام کو اسم فاعل کہیں گے نہ کہ فاعل۔ اسی طرح 'اس' نے کھایا، میں ضمیر (اس) فاعل ہے، اور 'کھانے والے' نے کھایا، میں کھانے والا اسم فاعل ہے۔ کبھی صرف مصدر سے اسم فاعل کے معنی لیے جاتے ہیں، بھگلتا، پھرتا، روتا، پچا وغیرہ۔۔۔ کبھی صرف 'والا' کسی اسم پر بڑھا دیں گے: زور والا، محبت والا، رحم والا۔۔۔ فرض اسم فاعل بنانے کے متعدد قاعدے ہیں۔

اسم فاعل ترکیبی: اسم کے ساتھ امر یا دوسرا اسم اضافہ کرنے سے بنتا ہے۔ جیسے: علقش پارہ ہونہار، مران پارہ جان بار۔۔۔ ان مثالوں میں مثلاً 'جانہار' کا لفظ 'جان' اسم نہیں بلکہ مصدر 'جانا' کا الف گرا کر 'جان' کر لیا ہے۔ جان بار میں اگر جان کو اسم اور پارہ کو امر مانا جائے تو یہ اسم فاعل ترکیبی ہوگا۔ اسم فاعل ترکیبی کی دیگر مثالیں: بٹ مار، چڑا ہا، دودھ چچا، راہ چننا، کھٹ ہٹنا، پھل خور، بے چین، بے قرار، بے جوڑ وغیرہ۔

اسم فاعل سماجی: اسی طرح فارسی اسم فاعل جو اردو میں مستعمل ہیں، مثلاً راجہرو، راہبر، راہ گیر، کار ساز، دل کشا، جاں نوا، زخم گسار، طاقتور، دانشمند، چٹا، توانا وغیرہ یہ سب اسم فاعل

ساتھی ہیں۔

اسم مفعول: جس اسم یا ضمیر پر فعل واقع ہو اور اس واقع شدہ فعل کی نسبت سے جو اس اسم یا ضمیر کا نام رکھیں اس کو اسم مفعول کہتے ہیں نہ کہ مفعول، جیسے لایا ہوا، بلایا ہوا، منگائی ہوئی، لائے ہوئے وغیرہ۔ اسم مفعول ہمیشہ فعل متعدی سے آتا ہے۔ یعنی اصل فعل متعدی ہوتا ہے۔

اسم مفعول ترکیبی: نکلا، کھن پھنا، بچا ہوا، دل پسند، ناز پرورد، چشم دید، دست گرفتہ

وغیرہ۔

تکشاہ: یہ ہے کہ بعض اوصاف میں دو چیزیں متحد ہوں لیکن تمام اوصاف میں متحد ہونا ضروری نہیں۔ قلم کی طرح کے ہوتے ہیں؛ پیرے کے قلم، آہنی قلم، سرمئی قلم، پر کے قلم۔ کھینے کی صفت میں سب میں بھی تکشاہ ہے لیکن سب کے جوہر مختلف ہیں۔

مجاز: الفاظ کا اپنے حقیقی اور وضعی معنوں کے علاوہ اپنے معنی غیر موضوع لہ میں بھی استعمال ہوتا ہے، اس کو مجاز کہتے ہیں۔ جب الفاظ اپنے غیر حقیقی معنوں میں استعمال کیے جاتے ہیں تو بعض دفعہ ان غیر حقیقی معنوں میں استعمال کرنے کا کوئی قرینہ ہوا کرتا ہے، جس سے یہ سمجھ میں آ جاتا ہے کہ مکلف نے ان الفاظ کو وضعی معنوں میں استعمال نہیں کیا۔ "زید کا ہاتھ کھلا ہوا ہے" یعنی زید سرف ہے یا بخی ہے۔ قرینہ اس میں یہ ہے کہ اگر ہاتھ میں روپیہ ہو اور اس کو خرچ کرنا نہ چاہیں تو مٹھی بند رکھتے ہیں اور دیتے وقت کھول دیتے ہیں۔ تو جس شخص کا ہاتھ ہر وقت کھلا رہے وہ زیادہ بخی ہے علم بیان کی اصطلاح کے موافق ایسی دلائل غیر وضعی کو، جس میں قرینہ پایا جاتا ہے، مجاز کہتے ہیں۔

مجاز میں غیر حقیقی معنی لینے کا جو قرینہ پایا جاتا ہے وہ قرینہ بھی علاقہ تشبیہ کا ہوتا ہے۔ اس کو استعارہ کہتے ہیں۔

کبھی سوا تشبیہ کے اور قرینہ بھی ہوتے ہیں۔ اس کو مجاز مرسل کہتے ہیں۔

استعارہ اور مجاز مرسل میں الفاظ کے وضعی معنی لینے سے کلام مہمل ہو جاتا ہے۔

کنایہ: ایسی دلائل غیر وضعی جس میں قرینہ نہ پایا جائے، کنایہ کہلاتی ہے۔ "احمد کا دستر

خوان بہت وسیع ہے۔ "متر خوان کی وسعت مہمانوں کی کثرت پر دلالت کرتی ہے تو خواہ یہ مراد لی جائے کہ احمد مہمان نواز شخص ہے یا یہی کہ وہ کپڑا جو کھانا کھاتے وقت احمد کے سامنے بچھایا جاتا ہے بہت لمبا چڑا ہے۔ یہ کنایہ ہے۔

علت و معلول: ایک شے یا ایک واقعہ دوسری شے یا واقعے کا سبب ہو۔ پہلی شے یا واقعہ علت ہے اور دوسرا معلول۔

تعقید: اگر کلام کی دلالت معانی پر صحیح اور واضح نہ ہو بلکہ تامل و غور کے بعد مطلب ظاہر ہو سکے تو اسے تعقید کہتے ہیں۔ اس کی دو قسمیں ہیں: تعقید لفظی اور تعقید معنوی۔

تعقید لفظی: الفاظ کی تقدیم و تاخیر یا حذف و فیروہ کی وجہ سے مطلب ظاہر نہ ہو تو یہ تعقید لفظی ہے، جیسے ماتحت۔

ضمیں آتا نظر مرہم لگائے کس جگہ کوئی

وہاں یار گویا منہ ہے میرے دلم پنہاں کا

الفاظ کی ترتیب نے معنی ہی بدل دیے۔ بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہاں یار کو زخم پنہاں کے منہ سے تھپ دی ہے اور وہاں یار پر مرہم لگانا چاہتا ہے۔ دراصل لے کہ شاعر کا مطلب یہ ہے کہ میرا زخم پنہاں وہاں یار کی طرح پنہاں ہے، نظر نہیں آتا۔ اس وجہ سے اس پر مرہم نہیں لگایا جاسکتا۔

تعقید معنوی: اگر کلام میں بہت سے بعید لوازم اور کثیر واسطے ہوں لیکن وہ کلام میں مذکور نہ ہوں اور ان کے سمجھنے کے لیے بہت غور و تامل کرنا پڑتا ہو تو یہ تعقید معنوی ہے۔ غالب کا شعر ہے۔

نظر لگے نہ کہیں ان کے دست و بازو کو

یہ لوگ کیوں مرے دلم جگر کو دیکھتے ہیں

لوازم اس شعر میں یہ ہیں کہ دلم کاری لگا ہے جس سے یار کے دست و بازو کی قوت ظاہر ہوتی ہے۔ لوگ دلم کی گہرائی دیکھ کر عیش عیش کریں گے جس سے اس کے دست و بازو کو نظر گئے کا اندیشہ ہے۔

غالب نے قاضی عبدالجلیل جتوئی بریلوی کو تحریر کیا ہے: 'عربی میں تعقید لفظی و معنوی دونوں معیوب ہیں۔ فارسی میں تعقید معنوی عیب اور تعقید لفظی جائز ہے، بلکہ فصیح اور طبع۔ ریختہ تعقید ہے فارسی کی نہ۔'

شرح کلام غالب از نظم طباطبائی

فرش سے تا عرش وہاں طوقاں تھا سوچ رنگ کا
یاں نہ میں سے آساں تک سوختن کا ہاب تھا

یعنی وہاں رنگ و بیش کی رنگ رہاں ہو رہی تھیں اور ہم یہاں جل رہے تھے۔ 'سوختن' کے باب سے ماضی و حال و مستقبل کی تصریف مراد ہے۔ نزاکت یہ ہے کہ اس اعتداد زمانہ کو جو تصریف میں سوختن کے ہے مصنف نے اعتداد مکانی پر منطبق کیا ہے۔ دوسرا پہلو یہ بھی لانا ہے کہ یہاں کا زمین و آسمان آگ لگا دینے کے قابل تھا۔

غم اگر چہ جاں نسل ہے پہ بچیں کہاں کہ دل ہے
غم عشق گر نہ ہوتا غم روزگار ہوتا

'پہ' معنی 'نمرا' اور ان معنی میں 'پر' فصیح ہے۔ اور آخر مصرع میں 'ہے' نامزد ہے اور پہلا 'ہے' ناقص۔

کہوں کس سے میں کہ کیا ہے شب غم بری بلا ہے
مجھے کیا برا تھا مرنا اگر ایک بار ہوتا

'کیا ہے' میں خمیر مستقر ہے، مرجع اس کا شب غم ہے جو دوسرے میں ہے کہ اگر اس شعر میں اختصار قیل الذکر اور خمیر کو مستقر نہ لیں بلکہ 'ہے' کا فاعل 'شب غم' کو کہیں تو اطلب صحیح ہوتا ہے تاہم خوبی اس شعری حد حسین سے باہر ہے۔

ہو اے سیر گل آئینہ بے مہری . قائل
کہ اعجاز بخوں غلتیدہا بکل پسند آیا
پہلے مصرع میں سے فعل محذوف ہے۔

یک الف بیش نہیں صیقل آئینہ بنو
چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا
'بیش نہیں' بیان حصر کے لیے ہے مگر اردو کی نحو اس کی مقفل نہیں۔ یہ فارسی کا ترجمہ
ہے۔

بخشے ہے جلوہ گل ذوق تماشا . غالب
چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا
یعنی باغ میں رنگ رنگ کے پھول کھلتے ہوئے دیکھ کر یہ ذوق پیدا ہوتا ہے کہ اسی طرح
ہر رنگ میں آنکھ کو دکھانا چاہیے اور ہر طرح کی سیر کرنا چاہیے۔ 'بخشے' کا فاعل 'جلوہ گل' ہے اور
مفعول یہ 'ذوق تماشا' ہے اور دوسرا مصرع ذوق تماشا کی تفسیر ہے۔

بے جنوں اہل جنوں کے لیے آغوش وداع
چاک ہوتا ہے گریباں سے جدا میرے بعد
'بے' کا فاعل 'وداع' کے بعد تھا لیکن ضرورت شعر کے سبب سے مٹھ م کر دیا ورنہ نحو اردو
میں فعل کو تمام تعلقات کے بعد ذکر کرتے ہیں۔ ابنت مقام استغناء میں کہتے ہیں : ہے کوئی ایسا
جو میری امانت کرے۔

سر پھوڑنا وہ غالب شوریہ حال کا
یاد آگیا مجھے تری دیوار دیکھ کر
مصنف نے عاشق کی جگہ غالب کہا اور نگارہ کے بدلے معرّفہ کو اختیار کیا اور اس سبب سے شعر
زیادہ مالوس ہو گیا۔

بے خون نگہ جوش میں، دل کھول کے روتا

موتے جو کی دیکھ کر تھکنا ہفتاں اور

’ہے خونِ جگر جوش میں‘ اُٹھو‘ خمریہ ہے اور اس کے بعد آج شعر تک تھا ہے اور یہ تھا

یعنی ہے ضمیر سابق پر کہ تمنا کرنے کی وجہ خوشی خون ہے۔ اسی سبب سے مصنف نے یہاں انشا کے ساتھ خبر کو جمع کیا اور شعر میں پہ نسبت خبر کے انشا زیادہ اظہار دیتی ہے۔

لیجئے، نہ اگر دل تمہیں دیتا، کوئی دم بھرنے

کرتا، جو نہ مرے، کوئی دن آءِ وفاں اور

دنوں مصرعوں میں شرط چراگے درمیان میں (کذا) واقع ہوئی ہے اور دنوں مصرعوں

کی ترکیب میں مشابہت اور محاورت ہے اور محسنی بندش ہے۔ مطلب یہ ہے کہ اگر دل تمہیں نہ دے دیا ہوتا تو کوئی دم بچھن لیتا، اگر نہ مر جاتا تو کچھ دنوں آہ و فغاں کرتا۔۔۔

(استدراک :- غالب نے قاضی محمد الجلیل جنون بریلوی کو ایک خط میں لکھا ہے :-

بہت لطیف تقریر ہے۔ 'لیجتا' کو مربوط ہے 'جھکن' سے۔ 'کرتا' مربوط ہے 'آہ و فغاں' سے۔ عربی

میں تعقید لغظی و معنوی دونوں معیوب ہیں۔ فارسی میں تعقید معنوی عیب اور تعقید لغظی حایز ہے،

جکے فصیح اور بلیغ۔ ریختہ تقلید ہے فارسی کی۔ حاصل سخی مصرعیں یہ کہ اگر دل تمہیں نہ دیا تو کوئی

[illegible]

”کامل آج مصرع ہے اور دوسرے مصرع میں بھی ”کرتا“ آخر میں ہونا چاہیے تھا لیکن معنی کے

اعتبار سے یہاں ترمیمِ نحوی کی مخالفت ہی چاہیے اور 'لیتا' اور 'کرتا' کا محذوم کر دینا ہی ضروری

ہے کہ ان دونوں فعلوں کے مقدم کر دینے سے معنی میں کثرت پیدا ہوگئی۔ اب ترتیب الفاظ ان

معنی پر دلالت کرتی ہے جیسے معشوق نے اس سے کہا ہے کہ تو کوئی دم بھین نہیں لیتا اور اب تو آہ

و نقاب کرنا بھی تو نے کم کر دیا۔ اس کے جواب میں یہ شعر ہے کہ ہیں، لیتا میں جین انمول تجھے

خود دیا ہوتا، کرتا کچھ دوس اور آؤ و فاس (اگر) مرتے کیا ہوتا اور اس میں شک نہیں کہ سڑتے سنی

سے کلام میں حسن پیدا ہوتا ہے اور حسن ایجاد کی ایک صورت یہ بھی ہے کہ سوال کو مفید کر کے

فقط جواب ایسے الفاظ میں ادا کرے کہ اس سے ساری عبارت سوال کی مخاطب کی سمجھ میں آ جائے اور اصطلاح میں اسے دفع و غل مقرر رکھتے ہیں اور یہ طریقہ ایسا شائع ہے بلکہ ایک امر فطری ہے کہ روز مرہ کی بول چال میں پایا جاتا ہے۔ مثلاً جس شخص سے خلاف وعدہ ہوا ہو وہ کہتا ہے: میں کل نہ آ سکا۔ مجھے ایک کام ہو گیا۔ اور چھوٹے ہی یہ بات کہہ اٹھنا ان معنی پر دلالت کرتا ہے جیسے مخاطب نے اس سے کہا ہے کہ تم نے وعدہ خلافی کی یا تساہل کیا، یعنی اعتراض مقرر کا جواب ہے۔

فنا کو سوپ گر حقائق ہے اپنی حقیقت کا
فروغ طالع غاشاک ہے موقوف کنگھن پر

یعنی فنا فی اللہ ہو کر فروغ معرفت حاصل کر۔ اس شعر میں لفظ 'حقیقت' میں دو عاملوں کا تقاضا ہے: ایک فعل، دوسری اضافت۔ یعنی لفظ 'سوپ' یہ چاہتا ہے کہ حقیقت مفعول پہ ہو اور علامت مفعول یعنی 'کو' اس میں ہونا چاہیے اور لفظ متعلق جو حقیقت کی طرف مضاف ہے وہ چاہتا ہے کہ 'کا' علامت مضاف الیہ اس میں ہو اور نحو اردو یہ ہے کہ عامل ثانی کو عمل دینا چاہیے۔ جیسا کہ اس شعر میں ہے۔

ہیں اور بھی دنیا میں سخن در بہت نیچے
کہتے ہیں کہ غالب کا ہے انداز بیاں اور

'کہتے ہیں' کا فاعل حذف کرنے سے یہ معنی پیدا ہونے کہ یہ بات عام ہے اور مشہور ہے۔

گزدری نہ بہر حال یہ مذت خوش و نا خوش
کرنا تھا جہاں مرگ گزرا کوئی دن اور

'نہ' استکھام الکامری کے لیے ہے اور جہاں مرگ منادی ہے۔

ہر ایک ذرۂ عاشق ہے آفتاب پرست
گئی نہ خاک ہونے پر ہوائے جلوۂ ناز

’ہوا‘ کی لفظ میں یہ ابہام ہے کہ ذرہ ہوا میں ہوتا ہے۔ ’ہوئے‘ ماضی ہے مگر جب اس کے ساتھ حروف ماضی ہوتے ہیں تو مصدر کے معنی ہو جاتے ہیں۔ مثلاً کسی کے کہے سے کیا ہوتا ہے۔ ان کے آئے کو دو دن ہوئے۔ سورج نکلے تک میں آؤں گا۔ یہ دن چڑھے کا ذکر ہے۔ اور حروف میں سے دو حروف جو باقی رہ گئے یعنی ’نے‘ اور ’میں‘ یہ دونوں حرف اس صیغے سے کبھی نہیں ملتے۔ ’نے‘ اس سبب سے نہیں ملتا کہ یہ علامہ قائل ہے اور یہ سب صیغے متعلقات فعل سے ہوا کرتے ہیں اور ’میں‘ اس سبب سے نہیں ملتی ہوتا کہ اس قسم کے اکثر متعلقات میں خود معنی ظرفیت کے ہوتے ہیں جیسے کہتے ہیں: رات گئے یہ بات ہوئی اور دن چڑھے یہ واقعہ ہوا۔ لیکن یہ سب مواقع استعمال سہمی ہیں، اس پر اور افعال کا قیاس کرنا صحیح نہ ہوگا۔

نہ پوچھو مسجد سے خانہ جنوں، غالب

جہاں یہ کاسے گردوں ہے ایک خاک انداز

’ایک‘ کا لفظ اردو میں تکبیر کے لیے ہوتا ہے اور یہاں تکبیر سے حقیر مقصود ہے کہ تکبیر کے ایک معنی یہ بھی ہیں۔

تاب لائے تھی بنے گی غالب

واقعہ سخت ہے اور جان عزیز

’اور‘ اس شعر میں فتح کے وزن پر ہے، وسط میں سے واو گر گیا اور وسط میں سے کوئی

حرف بھی نہیں گرتا اور یہ حرف مطلق ہے اور حروف جتنے ہیں ان سب میں اختصار ہی اچھا ہوتا ہے اس سبب سے کہ وہ محض روابط اور وصلات ہوتے ہیں۔

کی ملا ہم سے تو فیر اس کو جفا کہتے ہیں

ہوتی آئی ہے کہ اچھوں کو برا کہتے ہیں

’کی‘ کا قائل مشوق ہے۔

ہے کھنٹی تری سامان وجود

ذرہ ہے پرتو خورشید نہیں

’ہے‘ کا اس طرح سے مقدم کر دینا شعر کے لیے مخصوص ہے۔ عبارت میں کسی فعلی باتس کو اسم و خبر پر خصوصاً اسم پر مقدم کرنا نہیں درست۔ اردو میں افعال ناقصہ یہ ہیں: نہیں، ہے، تھا، ہوا، رہا، ہو گیا، بنی گیا۔ اور ترا اور تری اور مرا اور مری میں ’ی‘ کا حذف بھی شاعری ہی کے لیے ہے، کسی اور عبارت میں ہونی غیر فصیح ہے۔

تا پھر نہ انتظار میں خند آئے عمر بھر

آنے کا وعدہ کر گئے آئے جو خواب میں

اس شعر میں معشوق کی شوقی کا بیان کیا ہے۔ اس کو بچے کی طرف خوش فکر فرل کو بہت دوڑتے ہیں اور جس شعر سے کوئی شوقی معشوق کی نکلے وہی شعر فرل کا اچھا شعر ہوتا ہے۔ مصنف نے یہاں ’وہ‘ کا لفظ ترک کیا اور اس ترک سے معنی لطیف یہ پیدا ہوئے کہ جیسے سب جانتے ہیں کہ اس کے سوا ہم کسی کا ذکر ہی نہیں کرتے یا یوں سمجھو جیسے دل سے معشوق کی باتیں کرتے کرتے یہ بات منہ سے نکل گئی۔ اور ضمیر دل ہی میں رہ گئی۔ کام فصحا میں حذف و ترک ذکر کے بہت سے سبب ہوا کرتے ہیں لیکن یہاں یہی دونوں سبب ہو سکتے ہیں جو بیان ہوئے۔

قاصد کے آئے آتے خط اک اور لکھ دکھوں

میں جانتا ہوں جو وہ لکھیں گے جواب میں

یہ شعر بہت لطیف ہے۔ اپنا معاملات عشق میں صاحب تجربہ اور معشوقوں کا مزاج واں ہونا

اور معشوق کا بد مہد و حیلہ جو ہونا یہ سب معنی اس سے کچھ میں آتے ہیں۔ یہاں ’آتے آتے‘ کے معنی ’جب تک قاصد آئے آئے۔ جیسے رند نے کہا ہے۔

سانس دیکھی تھی بسمل میں جو آتے جاتے

اور چمکا دیا جلاو نے جاتے جاتے

یعنی جب تک جاتے جاتے اور چمکا دیا اور کبھی فعل کو محض تکرار معانی کے بیان کے لیے اس طرح مکرر بولتے ہیں جیسے: ’کھینچے کھینچے ہاتھ دکھ گیا‘ اور کبھی مسند الہ کی حالت کے بیان میں مکرر لاتے ہیں جیسے: تم روتے روتے ہنسنے کیوں لگے۔ اور کبھی شروع فعل کے معنی تکرار سے

ظاہر ہوتے ہیں جیسے: 'تم دپتے دپتے رہ گئے'۔

ہیں آج کیوں ذلیل، کہ کل تک دھمی پند
گستاخی فرشتہ ہماری جناب میں
جاں کیوں لٹکنے لگتی ہے تن سے دم سماع
گر وہ صدا سنائی ہے چنگ و رباب میں

یہاں استفہام اس فرض سے نہیں کیا ہے کہ جواب کا خواہاں ہے، بلکہ سماع کا حسیہ کرنا
لفظ مقصود ہے

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے و رباب لیکن
ہم کو تھکید تک طرفی منصور نہیں

قطرہ مضاف ہے اور اپنا مضاف الیہ۔ اور اضافت یہاں بیان ہے۔

کرتے کس منہ سے ہو غربت کی شکایت غالب

تم کو بے مہری یاران وطن یاد نہیں

نحو اردو کے دقائق میں سے ایک یہ مسئلہ ہے کہ 'تم کو' یہاں ترکیب میں کیا ہے اور 'یاد'
کیا ہے۔ اگر یوں کہیں کہ 'نہیں' فعل ناقص ہے۔ اسم اس کا 'بے مہری یاران وطن' ہے اور خبر
اس کی 'یاد' ہے تو اس صورت میں 'تم کو' کو مفعول نہیں کہہ سکتے۔ اس لیے کہ فعل ناقص لازم ہوا
کرتا ہے۔ اگر یوں کہیں کہ 'نہیں' اس مقام میں جاتا ہے اور 'بے مہری یاران وطن' فاعل اور 'تم
' کو' مفعول ہے تو اس صورت میں 'یاد' ترکیب میں کیا ہے۔ اور 'نہیں' جلتہ ہوا تو تھدی کیوں
ہو گیا۔ یہ دونوں اشکال اس طرح رفع ہو سکتے ہیں کہ یوں کہیں کہ پہلی صورت میں 'تم کو' کو ہم
مفعول نہیں کہتے بلکہ مطلق فعل ہے، اس لیے کہ 'کو' مفعول بہ کے لیے خاص نہیں ہے۔ مفعول
لہ کے لیے بھی ہوتا ہے جیسے کہتے ہیں 'ج کو کہنے' اور مفعول فیہ کے لیے بھی 'کو' آتا ہے جیسے
کہتے ہیں 'منگل کو روانہ ہوئے'۔ 'طرف' کے معنی پر بھی آتا ہے جیسے پوچھتے ہیں: 'قافلہ کوھر کو
گیا'۔ اس کے علاوہ جس طرح 'کو' مفعول بہ کے لیے خاص نہیں ہے اسی طرح مفعول بہ بھی 'کو'

کے لیے خاص نہیں ہے۔ کہتے ہیں کہ: 'مخط پڑھا اور زید کو بھی پڑھایا'۔ یعنی مفعول بہ اگر فوری التحول میں سے ہو تو وہ 'کو' کے ساتھ بولا جاتا ہے اور افعال قلوب میں بھی یہی ضابطہ رہتا ہے۔ جیسے 'زید کو اہم سمجھا'۔

اور اسی طرح جن فعلوں کے وہ مفعول ہوتے ہیں وہاں بھی فقط دونوں میں جو اشرف ہے اسی کے ساتھ 'کو' استعمال کرتے ہیں، جیسے: 'گھوڑے کو دانہ دیا'۔ اور دوسری صورت میں یہ کہیں گے کہ 'یاو' کو ہم متعلقات میں نہیں شمار کرتے بلکہ جزو فعل ہے یعنی یاو ہونا فعل متعدی ہے اور 'ہم کو' مفعول بہ ہے اور اس طرح کے فعل اردو میں بہت ہیں جن میں ایسی ترکیب واقع ہوئی ہے۔ مثلاً 'دعا قبول ہوئی' اور 'کہنا قبول ہوا' کہ اس مثال میں 'قبول ہونا' ایک فعلی مرتب ہے اور 'قبول' مفعول فعل نہیں ہے، نہیں تو مقبول ہونا چاہیے تھا۔ یا 'راز افشا ہوا' کہ اگر 'افشا' کو مفعول فعل لیں تو افشا بہ معنی افشا شدہ ہونا چاہیے تھا۔ اس سے ظاہر ہے کہ افشا ہونا خود فعل ہے اور افشا جزو فعل ہے۔ یا جیسے مطلب حصول ہوا کہ اس میں حصول کو اگر جزو فعل نہ قرار دیں تو حصول کی جگہ حاصل کہنے کا موقع تھا۔ یا جیسے کہتے ہیں: ہمیں یہ بات تسلیم نہیں۔ یہاں 'تسلیم ہونا' فعلی مرتب ہے، تسلیم فعل سے خارج اور اس کے ساتھ متعلق ہو یہ بات نہیں وہ نہ مسلم کہنا چاہیے تھا۔ جب یوں کہتے ہیں کہ وہ خوش ہے تو اس میں 'ہے' فعل ناقص ہوا کرتا ہے اور اسم و خبر لفظ 'وہ' اور لفظ 'خوش' ہے۔ اور جب یوں کہتے ہیں کہ اس کو خوشی ہے تو اس مثال میں 'ہے' تائبہ ہے اور خوشی فاعل ہے اور اس کو 'مفعول بہ' ہے لیکن یہ نظر دقیق اس کو 'متعلق ہے اور 'کو' اس میں صلہ ہے، علامہ مفعول بہ نہیں ہے۔

اس قیاس پر ان مثالوں کو سمجھنا چاہیے جیسے وہ رنجیدہ ہے اور اس کو رنج ہے، وہ ملول ہے، اور اس کو ملال ہے، وہ خبردار ہے اور اس کو خبر ہے۔ لیکن ان مثالوں میں 'اس کو' کس قسم کا متعلق فعل سے رکھتا ہے؟ یہ تعلق دیا ہے جیسا محل کو حال کیساتھ ہوتا ہے۔

جو آؤں سامنے ان کے تو مرغا نہ کہیں

جو جاؤں داں سے کہیں کو تو خیر ہاؤں نہیں

بے التفاتی کی شکایت ہے۔ اور 'کو' طرف کے معنی پر ہے اور زیادہ اسے نہ سمجھتا چاہیے۔
اس زمانے کے شعرا اکثر اس مفاد لئے ہیں کہ 'اور کو اور اور کو اور کہیں کو' میں 'کو' زیادہ سمجھتے
ہیں اور اس کے استعمال سے احتراز کرتے ہیں۔ اسی طرح سے 'اس طرح سے' کہنے میں 'سے'
کو زیادہ کہتے ہیں اس کو ترک کیا ہے اور یہ خیال غلط ہے۔

غلطیہائے مضامین مست پوچھ

لوگ نالے کو رسا باندھتے ہیں

یعنی ہم کو تجربہ حاصل ہے کہ نالے کو کبھی رسائی نہیں ہوتی۔ یہ تو ظاہر معنی ہیں اور ایہاں
ایک معنی کی طرف ہے کہ اگر رسا ہوتا تو باندھتے کسے۔ اس کا بندھ جانا ہی دلیل واماندگی
و نارسائی ہے۔

لفظ 'غلط' میں پائے مصدری لگا تا غلط در غلط ہے۔ فارسی میں کسی نے ایسا تصرف نہیں کیا
بلکہ قدیم اردو میں بھی 'ی' نہیں بڑھائی گئی تھی۔ مگر۔

غلط اپنا کہ اس جہا جو کو

سادگی سے ہم آشنا سمجھے

ہاں اب محاورہ ہندویوں کا یہی ہے۔ اس سبب سے غلطی کا لفظ ہندی سے فارسی ترکیب
میں اس کو لانا فارسی کی توجیح بخانا اور فارسی اضافت اس کو دینا صحیح نہیں۔ خود مصنف نے لفظ
'انتقاری' کے باندھنے کو ایک خط میں منع کیا ہے

اصل تدبیر کی دا باندھنیاں

آبلوں پر بھی حنا باندھتے ہیں

پہلے مصرع میں سے خبر محذوف ہے اور مقام شامت میں خبر کا حذف محاورے میں ہے۔
جیسے کہتے ہیں: 'تقدیر'۔۔۔ یعنی تقدیر کی برائی دیکھو 'ناضبی'۔۔۔ یعنی ناضبی کا نتیجہ دیکھو۔

سادہ مدکار ہیں خواہاں غالب

ہم سے بیان وفا باندھتے ہیں

’ہم‘ کو خاص لکھ میں پڑھنا چاہیے جس سے یہ معنی نکلیں گے کہ کوئی اور بھی نہیں : ہم !
یہی وجہ ہے سادہ کہنے کی کہ وہ جانتے ہیں کہ ہم ان کے فریب میں آ جائیں گے اور پڑکار اس
وجہ سے کہا کہ فریب دینے کا قصد رکھتے ہیں۔

’خوہاں‘ خوب کی جمع ہے اور آج کل کی اردو میں الف نون کے ساتھ ہر ایک لفظ کو جمع
بنالینا نہیں درست ہے۔ اس باب میں دکن کے محاورے میں بہت توسیع ہے اور یہ لوگ کچھ ہر
لفظ کو اس طرح جمع بناتے ہیں لیکن اردوئے معتبر جو بھی جاتی ہے اس میں جمع بنانے کا یہ ضابطہ
ہے کہ اگر لفظ حروف معنویہ میں سے کسی حرف کے ساتھ متصل ہے تو دونوں کے ساتھ جمع کریں
گے۔ اور حروف معنویہ سات ہیں : نے، کو، میں، پر، تک، سے، کا۔ جیسے : مردوں نے، عورتوں کو
ارٹ۔ اور اگر مادی ہے تو فقط واو سے جمع بنائیں گے جیسے : یارو، لوگو۔ لیکن بولنے میں حالتِ خدا
میں بھی نون ہے۔ کچھ رسم ایسا ہی ہو گیا ہے کہ یارو اور دیکھو قافیہ کرتے ہیں اور بغیر نون کے
لکھتے ہیں۔ اور اگر لفظ خدا سے اور حروف معنویہ سے ملزوم ہے تو یا تو ذکر ہے یا مؤنث۔ اگر ذکر
ہے اور اس کے آخر میں ہائے مختفی یا الف تذکیر ہے تو فقط امالہ کر کے جمع بناتے ہیں۔ جیسے :
حوصلہ اور حوصلے۔ لڑکا اور لڑکے۔ اور اگر یہ دونوں حرف آخر میں نہیں ہیں تو مفرد و جمع میں ذکر
کے کچھ امتیاز نہیں کرتے۔ جیسے ایک مرد آیا۔ کئی مرد آئے۔ اور اگر لفظ مؤنث ہے اور آخر میں
اس کے کوئی حرف علت یا ہائے مختفی نہیں ہے تو ’ی، نون‘ سے جمع بناتے ہیں۔ جیسے : راجیاں،
آکھیاں۔ اور اگر آخر میں الف تھخیر ہے تو فقط نون سے جمع بنتی ہے جیسے لٹیاں، بڑھیاں۔ اور
اگر آخر میں ہائے مختفی یا الف اصلی یا واو ہے تو ہمزہ، ی، نون بلاحا کر جمع بنائیں گے۔ جیسے :
خلائیں، بیوائیں، گناہیں، آرزوئیں، آبروئیں۔ اور اگر آخر میں ی ہے تو اس صورت میں الف
الف نون کے ساتھ جمع کرتے ہیں، جیسے : لڑکیاں، بھلیاں۔

دل کو نیازِ حسرت دیدار کر چکے

دیکھا تو ہم میں طالعِ دیدار بھی نہیں

’دیکھا‘ یہاں افعالِ ماضیہ میں سے ہے اور دونوں معمولوں سے متعلق ہے۔

اس ساوگی پہ کون نہ مر جائے اسے خدا
لاڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلواریں بھی نہیں
'اور اس شعر میں حالیہ ہے۔

ہوئے اس سرورِش کے جلوہ 'قتال کے آگے
پرافتخاں جو ہر آہنے میں مثلِ ذرہ روزن میں
'ہوئے' کا اسم جو ہر ہے، اور خبر 'پرافتخاں' ہے۔

ہمارے شعر ہیں اب صرف دل لگی کے اسد
کھلا کہ قایدہ عرض ہنر میں خاک نہیں
'کھلا' کے قائل کا حذف اس نظیر کے سبب سے شاید شعر میں درست ہو جائے تو ہو
جائے، ورنہ محاورہ تو یہ ہے کہ 'یہ حال کھلا'۔ بولنے میں کبھی لفظ 'حال' کو حذف نہیں کرتے۔

آئے وہ پاں خدا کرے، پر نہ کرے خدا کہ ہوں
رات کے وقت سے چہ، ساتھ رقیب کو لیے
خدا کرے کہ وہ آئے لیکن خدا نہ کرے کہ ہوں آئے کہ رات کے وقت سے چہ اٹھ۔
اس شعر کی بندش میں تعقید ہے مگر یہ زمین ہی ایسی ہے۔ 'سے چہ' اور 'ساتھ لیے' حال ہے۔
اصل میں سے چہ ہوئے اور رقیب کو ساتھ لیے ہوئے تھا۔ 'ہوئے' کا لفظ اکثر ترک کرتے ہیں۔
غیر سے رات کیا بنی، یہ جو کہا تو دیکھیے
سانے آن بیٹھنا اور یہ دیکھنا کہ ہوں

اکثر معترض لوگوں نے 'آن' کے لفظ کو ترک کر دیا ہے۔ 'آن' کے بدلے 'آ کر' اور 'آن
بیٹھنا' کے مقام پر 'آ بیٹھنا' فصیح سمجھتے ہیں۔ دلیل ان کی یہ ہے کہ آنا، جانا، کھانا، پانا وغیرہ بہت
سے الفاظ ہیں۔ ان میں 'نا' علامتِ مصدر ہے اور جب فعل ان سے مشتق ہوتا ہے تو کہتے ہیں :
پاکر، کھاکر، جاکر۔ اسی طرح آ کر بھی ہونا چاہیے، اس میں نون کہاں سے آ گیا۔ نون اگر تھا تو
علامتِ مصدر تھا وہ فعل میں کیوں باقی رہنے لگا۔ لیکن تمام فصحا کی زبان پر آن کا لفظ ہے اور

نہادورے میں قیاس نحوی کو کوئی دخل نہیں۔

اس فتنہ خو کے در سے اپ اٹختے نہیں اُستد

اس میں ہمارے سر پہ قیامت ہی کیوں نہ ہو

کو قیامت میں سب کا اٹھنا ضرور ہے لیکن ہم اب نہ اٹھیں گے۔ اب نہ اٹھیں گے اور اب نہیں اٹختے اس طرح کے غفلوں میں مطلب دونوں غفلوں کا ایک ہی ہوتا ہے۔ لیکن دوسرے فعل میں تاکید بھی نکلتی ہے کہ وہ پہلے میں نہیں ہے۔

کیا وہ بھی بے گنہ گش و حق نا شناس ہیں

مانا کہ تم بشر نہیں خورشید و ماہ ہو

ردیاب و قافیہ شاعر کو مجبور کرتا ہے کہ پہلے نیچے کا مصرع کہہ لے۔ اسی سبب سے 'وہ' کی لفظ میں اظہارِ قلمی الذکر یہاں ہو گیا ہے۔ یہ ضمیر خورشید و ماہ کی طرف راجع ہے۔

حاصل سے ہاتھ دھو بیٹھ اے آرزو خرامی

دل جوشِ گریہ میں ہے ڈوبی ہوئی اسامی

'آرزو خرامی' سے مصنف کی مراؤ خرام حسب آرزو و مراؤ ہے۔ لیکن عبرت کرنا چاہیے نہ کہ تقلید۔ ایسی ترکیبوں کے واپس ہونے میں شک نہیں۔ پھر اسے منادی بنا کر اور بھی حتم کیا۔... اس شعر میں 'ہاتھ دھونا' اور 'ڈوبنا' جوشِ گریہ کے خلع کی لفظیں ہیں، اور خرام کے واسطے بیٹھ کا لفظ لاے ہیں۔

جیسا ہے جو کہ سایہ دیوارِ یار میں

فرماں روائے کشورِ ہندوستان ہے

ہندوستان کی تفصیص یہ ہے کہ سایہ میں تیری ہوتی ہے اور ہندوستان بھی کالا ملک ہے۔ اس شعر میں مصنف نے ہندوستان کو باطلانِ نونِ انعم کیا ہے۔ میر انیس مرحوم کے اس مصرع پر۔۔۔۔۔ مسکن چھنا ہمارے سعادت نشان سے۔۔۔۔۔ نکستو میں اعترض ہوا تھا کہ حرف

مذ کے بعد جو نون کہ آخر کلمہ میں پڑے فارسی والوں کے کلام میں کہیں باعلان نہیں پایا گیا ہے۔
 تو جب اردو میں ترکیب فارسی کو استعمال کیا اور کشور ہندوستان کہہ کر مرثب اضافی بنایا، ہمارے
 سعادت نشان باندھ کر مرثب تو صغنی بنایا تو پھر نحو فارسی کی سمجھت نہ کرنے کا کیا سبب۔ اگر لفظ
 ہندوستان یا نشان باندھ کر مرثب تو صغنی بنایا تو شاعر کو، اعلان کرنے نہ کرنے کا اختیار تھا۔ لیکن
 ترکیب فارسی میں نحو فارسی کا اشباع ضرور ہے۔ اور اس طرح کا اعلان کلموں کے غزل گو یوں میں
 تاج کے وقت سے موقوف ہے۔

مٹکیں لہاں کعبہ علی کے قدم سے جان

ناف زمین ہے نہ کہ ناف فزال ہے

’جان‘ اس شعر میں ’ہاں‘ کا ترجمہ ہے یا اعظم کا۔

زمین ترکیب اضافی فارسی میں ہے اور اعلان نون کے ساتھ ہے۔ حالانکہ نحو فارسی کے
 یہ خلاف ہے۔ اس لیے کہ جب زمین میں اعلان نون کیا تو وہ منقذ لفظ ہو گیا۔ پھر اس کی طرف
 اضافت فارسی کیونکر صحیح ہوگی، جیسے سودا کا یہ مصرع: تن پر اگر زہاں ہو بجائے ہر ایک سو۔۔۔ کہ
 اس میں ترکیب فارسی میں ’ایک‘ کا لفظ آ گیا ہے اور ایک جملہ ہے یک کا۔

مقدور ہو تو خاک سے ہچکوں کہ اے نسیم

تو نے وہ سمجھائے مگر اس ماہ کیا کیے

’وہ‘ کا اشارہ مبہم رہ گیا اور یہ مجید تعبیر ہے۔ مراد وہی لوگ ہیں جو ذوق ہیں۔

گرچہ ہے کس کس برائی سے ولے با این ہمد

ذکر میراجھ سے بہتر ہے کہ اس محفل میں ہے

منہ الیہ جو کہ عمدہ جملہ ہوتا ہے وہ یہاں بہت عجیبہ رہ گیا۔ یعنی لفظ ’ذکر‘ اور اس کا

سبب وہی ہے کہ پہلے پہلے کا مصرع کہ لیا ہے، اس کے بعد مصرع لگایا ہے۔

نالے عدم میں چند ہمارے شہر دتے

جو داس نہ کھنچ سکے سو وہاں آ کے دم ہوئے

اس شعر سے اس بات کا بھی پتا لگا کہ تاجح کی طرح مصنف کی زبان پر 'جو' کے جواب میں 'سو' لانا ضرور ہے۔ اس وجہ سے کہ اگر مصرع میں سے 'سو' نکال ڈالیے اور یاں کی جگہ یہاں پڑے، اس طرح: جو داں نہ کھنچ سکے وہ یہاں آ کے دم ہوئے۔ جب بھی مصرع موزوں ہے اور مصنف کا مراد تو بڑا ہے، جو شخص نظم الفاظ میں مشق رکھتا ہے اس سے فکر شعر کے وقت ایسی باتیں چھپی نہیں رہتیں۔ پھر داں اور وہاں، یاں اور یہاں گو دونوں طرح درست ہے لیکن باتفاق داں سے وہاں اور یاں سے یہاں فصیح ہے۔ مصنف نے اگر 'سو' کو ترک کیا ہوتا تو یہ قایدہ بھی تھا کہ 'یاں' کی جگہ یہاں ہو جاتا مگر انھوں نے 'سو' کے لانے کے لیے 'یاں' کا رکھنا بھی گوارا کیا اور بندش شہادت دے رہی ہے کہ یہ امر بالعمد ہے۔ اس شعر میں 'دم ہوئے' اچھا نہیں لیکن مضمون نہایت لطیف ہے۔

چھوڑی آمد نہ ہم نے گدائی میں دل لگی

سائل ہوئے تو عاشق اہل کرم ہوئے

'تو' اس بات پر دلالت کر رہا ہے کہ اس کے پہلے جو جملہ ہے اس میں سے 'جو' یا 'جب' یا 'اگر' محذوف ہے، یعنی یہ جملہ شرطیہ ہے۔ اور حذف نے بہت لطف دیا۔ مگر اردو میں یہ قاعدہ کلیہ سمجھنا چاہیے کہ جملہ شرطیہ میں حرف جزاء مذکور ہو تو حرف شرط کا حذف حسن رکھتا ہے۔

ظلمت کدے میں میرے شب ظم کا جوش ہے

اک شمع ہے دلیل سحر سو غموش ہے

(استدراک:- خود غالب نے اس شعر کی تشریح کرتے ہوئے عبد الرزاق شاہ کو لکھا)

ہے: 'ع' اک شمع ہے دلیل سحر سو غموش ہے' یہ خبر ہے۔ پہلا مصرع: ظلمت کدے میں میرے شب ظم کا جوش ہے، یعنی اندھیرا ہی اندھیرا۔ ظلمت غلیظہ۔ سحر ناپیدا۔ گویا طلق ہی نہیں ہوئی۔ ہاں ایک دلیل صبح کے وجود پر ہے، یعنی، بھی ہوئی شمع، اس راہ سے کہ شمع و چراغ صبح کو بجھ جایا کرتے ہیں۔ لطف اس مضمون کا یہ ہے کہ جس شے کو دلیل صبح ٹھہرایا ہے وہ خود ایک سبب ہے منجملہ اسباب تاریکی کے۔ پس دیکھا چاہیے، جس گھر میں علامت صبح موخر ظلمت ہوگی وہ گھر کتنا

تاریک ہو گا۔

اس مطلب پر شاعر کے کوئی دوست معترض ہوئے۔ انہوں نے مرزا صاحب کے پاس وہ اعتراض لکھ بھیجا۔ اس کے جواب میں لکھتے ہیں: ”جو صاحب یہ فرماتے ہیں کہ مجموع پہلا مصرع مبتدا نہیں ہو سکتا، ان سے پوچھا چاہیے کہ کیا آپ اسی پہلے مصرع میں سے ’عظمت کدے میں میرے‘ اس کو مبتدا اور ’ہب‘ غم کا جوش ہے‘ اس کو خبر مضمون مانتے ہیں؟ پس اگر یوں ہے تو بھی مذہب حاصل ہے۔ دوسرا مصرع دوسری خبر کسی آخر یہ بھی تو مسلمات ٹھن ٹھو میں سے ہے کہ ایک مبتدا کی دو جگہ زیادہ خبریں ہو سکتی ہیں۔ ہاں، ایک قاعدہ اور ہے۔ یعنی، جملہ فعلیہ کے ماقبل جو مہارت ہوتی ہے اس کو مبتدا نہیں کہتے۔ اس مطلع کا مصرع ثانی جملہ اسبہ ہے، اپنے ماقبل مبتدا کو قبول کرتا ہے۔ اگر ہم نے نظر اس دستور پر مصرع اول کو مبتدا کہا تو بھی قناعت لازم نہیں آتی۔ بہر حال جو وہ صاحب اس پہلے مصرع کو قرار دیں وہ مجھے قبول ہے۔ مگر شعر میرا مہمل نہیں۔ زیادہ اس سے کیا لکھوں۔“ (پہ حوالہ نمبر: عربی، ص ۳۰۲ و ۳۰۳)

دیوار باد، حوصلہ ساتی، نگاہ مست

بزم خیال مہکدہ ہے خروش ہے

پہلے مصرع میں کہیں اضافت نہیں ہے۔ بزم خیال کا نقشہ دکھلاتے ہیں کہ وہاں دیوار

شراب ہے، نگاہ بخوار ہے، حوصلہ ساتی ہے۔

ان کے دیکھے سے جو آجاتی ہے منہ پر رونقی

وہ دیکھتے ہیں کہ پیار کا حال لہجہ ہے

اس شعر کی خوبی خود ایسی ظاہر ہے کہ اس سے بڑھ کر بیان نہیں ہو سکتی۔ ایک نئی قاعدہ

یہاں یہ ہے کہ مصدر کے بعد جب کوئی حرف معنوی ہو تو نون کو گرا دینا بھی محاورہ ہے۔ ’دیکھے

سے‘ ’مہمل میں‘ دیکھنے سے ’قفا‘ سے ’کے‘ سبب سے نون گر گیا۔ اسی طرح کہتے ہیں: ان کے

کہے پر عمل کیا، اور ان کے مرے کو عرصہ ہوا، اور ان کے آئے تک انتظار کیا، آنکھ کے دیکھے کا

یقین ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ اور بھی بہت سے مصادر ہیں جن میں ایسا تصرف ہو سکتا ہے۔ مگر

سہمی ہیں۔ ہر مصدر میں ایسا قیاس کر لینا صحیح نہ ہوگا۔

(استدراک :- 'نکھڑ' عربی 'میں پہلا مصرع یوں ہے : ان کے دیکھے سے جو آجاتی ہے

روشنی منہ پر۔۔۔ ص ۳۱۸)

عشرت صحبتِ خواباں ہی قیمتِ جھوٹ

نہ ہوئی غالب اگر عمرِ طبعی نہ کسی

گو عشرت و صحبت کے ایک ہی معنی ہیں لیکن فارسی والوں نے عشرت کو خوشی و نشاط کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ اس سبب سے یہ اضافت صحیح ہو جانے کی اور طبعی کو طبیعت سے اسم منسوب بنا لیا ہے۔ لیکن قاعدہ یہ ہے کہ فعلیہ کے وزن پر جو لفظ ہو اس کا اسم منسوب فعلی ہوتا ہے۔ جیسے حنیفہ سے خنکی ہے۔ اسی طرح طبعہ سے طبعی ہے۔ مگر فارسی کو تو اپنی حرکات کو فاعل سمجھ کر 'ب' کو ساکن کر دیتے ہیں۔ غرض کہ طبعی کو بعض شعرا نے لکھنؤ صحیح نہیں سمجھتے۔ اس وجہ سے کہ نہ تو یہ مضاعف ہے، جیسے حقیقی، نہ اجوف ہے، جیسے طویل۔ پھر کیوں 'ی' کو نہ گرائیں۔

جلا ہے جسمِ جہاں دل بھی جلا گیا ہوگا

کر دیتے ہو جو اب راکھ، جتنو کیا ہے

اردو والوں میں ایسے لوگ بہت کم ہیں جو کتب بلاغت کو دیکھ سکیں اور سمجھ سکیں، مگر خود ہی کچھ میوب شعر کے اپنے مذاق کے موافق ٹھہرا لیے ہیں جن کی بنا جھکٹ پر ہے۔ مثلاً اگر کسی نے یہ نظم کیا 'موت تمہارا دیکھ کر' تو یہ پہلے نکالیں گے کہ 'موت' مراد دیکھ کر۔ یا اگر کسی نے یوں کہا کہ 'میرا جلا نہ پھاڑے' تو اس کا مطلب یہ لیں گے کہ 'میرا تختہ پھاڑے'۔ میرضامن علی جلال نے کیا اچھا مطلع کہا تھا۔

سب ترے ناز ہیں گو، زندہ ہی کرنے والے

و صحتِ دل لیتے ہیں بہانہ کوئی مرنے والے

اس پر اعتراض ہوا تھا 'گوزین' کا اسم قائل کو زندہ ہے۔ یہ سن کر انہوں نے مصرع کو یوں بدل دیا : گو ترے ناز ہیں سب زندہ ہی کرنے والے یا : گو ہیں سب ناز ترے زندہ ہی کرنے

والے۔ ایک جہت یہ مشہور ہے کہ مرزا ادھر مرحوم نے کلوار کے ذکر میں شاید کہا تھا، ع
جو رو پہ چڑھا اس کا گھلا تپ سے کاٹا۔۔۔ اس پر انہیں کا مشہور اعتراض ہے کہ 'جو رو پہ چڑھا'
واہیات ہے، 'جو منہ پہ' چڑھا کہتا چاہیے۔ طرہ ایسے دقیقہ راج جو لوگ ہیں وہ مصنف کے اس
شعر میں ضرور کہیں کہ کیا مرثی ہے جو راکھ کر دیتی ہے۔

معنی شعر کے یہ ہیں کہ سو زخم سے میں جل کر راکھ تو ہو گیا، دل بھی جل گیا ہو گا۔ تحسین
شیوہ در بانی و دلیری نے اس وہم میں ڈالا ہے کہ اس کا دل نہ جلا ہو گا۔ اسے ڈھونڈ کر جانے
کے لیے لے جانا چاہیے اور یہ مضمون سراسر طیر ہے اور اسوہ عادیہ میں سے نہیں ہے۔ اس سبب
سے بے مزہ ہے۔ شعر میں جتنی زیادہ مزہ دیتی ہے۔

مقابلہ ہے مقابلہ میرا
رک گیا، دیکھ روانی میری

استدراک۔ شاعر کو ایک خط میں میرزا صاحب (غالب) نے اس شعر کا مطلب اس
طرح کھسا ہے: 'مقابلہ و تضاد کو کون نہ جانے گا۔ نور و ظلمت، شادی و غم، راحت و رنج، وجود و
عدم۔ لفظ 'مقابلہ' اس مصرع میں یہ معنی مرتب ہے۔ جیسے حریف کہ یہ معنی دوست بھی مستعمل
ہے۔ مفہوم شعر یہ کہ ہم اور دوست، از روئے خوئے و حادثہ، ضد ہوتے ہیں۔ وہ میری طبع کی
روانی دیکھ کر رک گیا' (پہ حوالہ نمونہ عربی، ص ۳۰۳)

علامہ نظم طباطبائی: رک گیا یعنی خفا ہو گیا۔ ان کی حاضر جوابی و بذلہ بینی اسے ناگوار
گزری۔

ہے وصل، ہجر، عالم حکیمین و ضبط میں
معشوق شوق و عاشق دیوانہ چاہیے

یعنی معشوق کے مزاج میں حکیمین و طووداری اور عاشق کی طبیعت میں ضبط و صبر ہو تو وصل
میں بھی ہجر کی سی ہے لطفی ہے۔ مزہ تو یہ ہے کہ وہ شوق و دیباک ہو اور یہ دیوانہ و گستاخ۔
دوسرے مصرع میں اگر معشوق کی لفظ کو اضافت نہ ہوتی تو بندش بے تکلف تھی۔ اگر اس مصرع کو

دونوں اضافتیں چھوڑ کر پڑھیں تو مصرع جب بھی موزوں رہے گا، یعنی فاعلات متعین کی جگہ فاعلات معلول آ جائے گا۔ لیکن اس صورت میں 'شوغ' کے بعد بھی 'چاہیے' کو مقدر لینا پڑے گا اور واو سے جملے کے جملے پر عطف ہوگا۔ مگر جملے دونوں ہندی کے، اور حرف عطف فارسی کا۔ ایسا ہی ہو جائے گا جیسے کوئی یہ کہے : میں ہو اسوار و روانہ ہوا۔ گو یہاں سوار اور روانہ دونوں فارسی لفظیں ہیں لیکن 'واو' ان دونوں مفردوں کے عطف کے لیے نہیں ہے، بلکہ جملے کے جملے پر عطف دینے کے لیے ہے اور جملے دونوں ہندی ہیں تو حرف عطف بھی ہندی ہی چاہیے۔ غرض کہ دوسرے مصرع میں معشوق و عاشق دونوں لفظوں کو باضافت پڑھنا ضرور ہے۔

اسد خوشی سے مرے ہاتھ پاؤں پھول گئے

کہا جو اس نے ذرا میرے پاؤں داب تو دے

"دانا" متعدی ہے، لازم اس کا دانا ہے۔ الف تعدیہ آخر میں اکثر ہوتا ہے۔ جیسے دینے سے دانا وغیرہ۔ اور کبھی الف کو درمیان میں بھی لاتے ہیں جیسے دانا۔ یا لکنا اور نکالنا اور سنبھالنے سے سنبھالنا اور جھننے سے تھامنا اور گڑنا سے گارنا اور اسی طرح کٹنا اور کاٹنا وغیرہ۔

بہ طوفاں کاو جوشِ اضطرابِ شامِ تنہائی

شعاعِ آفتابِ صبحِ محشر تارِ بستر ہے

پہلے مصرع میں چار اضافتیں پے در پے اور دوسرے میں تین ہیں۔ اردو میں اضافت خود ہی ثقل رکھتی ہے۔ نہ کہ اتنی اضافتیں متوالی۔ تین اضافتوں سے زیادہ ہونا محب میں داخل ہے۔

خطر ہے رھو الفتِ رگبِ گردن نہ ہو جائے

غرورِ دوستی آفت ہے، تو دشمن نہ ہو جائے

"خطر ہے" یعنی مجھے یہ خطر ہے۔ "یہ" کا حذف اس مصرع میں بلاشبہ برا معلوم ہوتا ہے اور پھر اس کے بعد کاف بیان بھی محذوف ہے۔

قیامت ہے کہ ہرے مذہبی کا ہم سزا، غالب

وہ کافر، جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے

اس شعر میں جس مقام پر مصنف نے 'نہ' کہا ہے یہاں 'نہیں' کہنا چاہیے تھا، یا 'ہے' کو ترک کیا ہوتا اس سبب سے کہ 'نہ' کے ساتھ فعل منفی میں 'ہے' بولنا خلاف محاورہ ہے اور قدیم اردو میں بھی ایسا نہیں دیکھنے میں آیا۔ مثلاً: 'جھ سے مارے ضعف کے نہ بولا جاتا ہے' غلط ہے۔ اور 'نہیں بولا جاتا ہے' صحیح ہے۔ ہاں، جہاں 'نہ' عطف کے لیے ہو وہاں 'ہے' کے ساتھ جمع کرنا درست ہے۔ جیسے 'نہ پوچھا جائے ہے اس سے نہ بولا جائے ہے مجھ سے۔' یا جیسے: 'نہ بھاگا جائے ہے مجھ سے نہ ٹھہرا جائے ہے مجھ سے'۔ اور عطف کے مقام پر 'نہیں' کہنا خلاف محاورہ ہے۔ مثلاً: 'نہیں بھاگا جاتا ہے مجھ سے، نہیں ٹھہرا جاتا ہے مجھ سے غلط ہے۔ اور نہ کے ساتھ ہے کو جمع کرنا اس سبب سے غلط ہے کہ ایسے مقام پر نہیں محاورے میں ہے اور نہیں، نہ اور ہے، فعل ناقص، سے مرکب ہے اور نہیں کے ساتھ جب 'ہے' بولتے ہیں تو وہ فعل تام ہوتا ہے۔

اس رنگ سے اٹھائی کل اس نے اسد کی نقش

دشمن بھی جس کو دیکھ کے غنا ک ہو گئے

کس رنگ سے اٹھائی؟۔۔۔ آیا تھنیر کی، یا نقش کی تو قیر کی کہ خود کا نہ حاد دیا، یا خود سوگ رکھا۔۔۔ ان دونوں معنوں میں کسی کی تعین نہ ہونا یہ سبب ہے جو شعر سے معلوم ہوتا ہے۔ شاعر کے لیے ایک فائدے کی بات یہ بھی یہاں ہے کہ اس کو سمجھ لے۔ 'ی' کا گرنا اردو لفظوں میں سے جائز ہے لیکن جہاں فعل میں سے یا سے معروف گرتی ہے فعل وزن میں ضرور ہو جاتا ہے۔ اگر ایک مصرع میں یا سے معروف و یا سے مجہول دونوں جمع ہوں اور ان میں سے ایک کا گرنا کافی ہو تو یا سے مجہول کو گرانا چاہیے۔ اور یا سے معروف کو باقی رکھنا چاہیے۔ مثلاً مصنف کا یہ مصرع: اس رنگ سے اٹھائی کل اس نے اسد کی نقش۔۔۔ اس کو یوں کہنا بہتر تھا، ع۔۔۔ اس رنگ سے کل اس نے اٹھائی اسد کی نقش۔

دل مذہبی و دیدہ ہٹا مدعا علیہ

نظارے کا مقدمہ پھر رو بہ کار ہے

دل نے آنکھ پر یہ ہاش کی ہے کہ نہ یہ نگارہ کرتی نہ میرا خون ہوتا۔ دیدہ آنکھ کو کہتے

ہیں لیکن ہر جگہ آنکھ کے بدلے دیدہ کہنا برا ہے اس سبب سے کہ اردو کے محاورے میں ذہین اور بے شرم آنکھ کو دیدہ کہتے ہیں۔ (محاورے سے متعلق مزید تفصیل 'محاورے' کے ذیل میں ملاحظہ ہو)

دوسری بحث اس شعر میں یہ ہے کہ فارسی کا دوا، اردو میں جب ہی استعمال کرتے ہیں جب مفرد کا مفرد پر عطف ہو اور دونوں فارسی لفظ ہوں۔ — یہ مصرع: دل مدنی و دیدہ بنا مدعا علیہ۔۔۔ اصل میں یوں ہے کہ دل مدنی بنا، دیدہ مدعا علیہ بنا اور دو ہندی جملوں میں فارسی کا حرف عطف لائے ہیں۔

ابھی آتی ہے بو ہاش سے اس کی زلف مشکیں کی
ہماری دید کو خواب زلیخا عار بستر ہے

یعنی زلیخا کی طرح خواب میں دیدار ہونا میرے لیے ننگ اور میرے بستر کے لیے عار ہے، اس سبب سے کہ یہ وہ بستر ہے کہ 'بہی ہے بو ابھی نکیوں میں اس زلف معمر کی'۔ یعنی نکل ہی تو شب و محل تھی۔ ایک بات یہ بھی لحاظ کے قابل ہے کہ 'ہاش سے' کی جگہ 'نکیوں سے' اگر کہتے تو وزن میں کچھ خلل نہ تھا۔ مگر مصنف مرحوم نے نکیہ چھوڑ کر ہاش کہا حالانکہ نکیہ محاورے کا لفظ ہے۔ اس سے ان کا طرز انشا ظاہر ہوتا ہے کہ فارسی لفظ کو ہندی محاورے پر شعر میں ترجیح دیتے ہیں۔

ایک فائدے کی بات یہ بھی ہے کہ 'اس کی زلف مشکیں کی' یعنی 'کی' ثقل سے خالی نہیں۔ اس کو نہ عیب کہہ سکتے ہیں نہ غلط کہہ سکتے ہیں۔ کوئی شاعر اس سے نہیں بچا۔ لیکن جہاں ایسی صورت ہو کہ وہ لفظ مؤنث جمع ہو جائیں اور اضافت ہو، جیسے یہاں 'بو' بھی مؤنث 'زلف' بھی مؤنث 'تو وہاں ممکن ہو تو دونوں میں سے ایک کو لفظ بدل کر مذکر کر دیں۔ اور یہاں لفظ کا بدلنا ممکن تھا۔ جیسے 'ابھی آتی ہے بو ہاش سے اس گیسوے مشکیں کی' یا 'ہاش سے اپنے اس کے گیسو کی' دوسری صورت ثقل کے دفع کرنے کی یہ ہے کہ ادیب کو چاہیے ایسے موقع پر ایک اضافت فارسی کی لے آئے۔ یعنی 'اس کی زلف کی بو' کے بدلے 'بوئے زلف اس کی' کہے۔ اور

شاعر کے لیے ایک صورت اور بھی ہے، یعنی دو 'کی' جمع ہوں تو ایک 'کی' کو اس طرح نظم کرے کہ 'ی' مگر جائے۔ یہ بھی کسی قدر بہتر ہوگا اور نقل کم ہو جائے گا۔ اور 'کی' کے یہ نسبت 'کے' میں نقل کم ہے۔ اور یہ کلیہ ہے کہ تکرار ہر لفظ کی ٹھیک ہے

ہے چشم تر میں حسرت دیدار سے نہاں

شوقِ مٹاں کسبت، دریا کہیں جسے

'مٹاں کسبت' اس شعر میں لفظ نہیں ہے الماس جڑ دیا ہے۔ جب دوسری زبان کی لفظوں پر ایسی قدرت ہو جب کہیں اپنی زبان میں اس کا لانا حسن رکھتا ہے۔ اور 'شوقِ مٹاں کسبت' سے جوشِ اشک مجازاً مقصود ہے کیونکہ شوقِ سبب، اگر یہ سبب کے نقل پر سبب کو مجازاً استعمال کیا ہے۔

کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب

آؤ نہ ہم بھی سیر کریں کوہِ طور کی

اس شعر میں 'نہ' جب محاورے کا لفظ مصنف نے باندھ دیا ہے۔ بولتے سب ہیں مگر کسی نے نظم نہ کیا تھا۔ لیکن اس 'نہ' کے کیا معنی ہیں اس کا جواب مشکل ہے۔ قیاسِ نحوی تو یہ کہتا ہے کہ 'آؤ نہ' اور 'دیکھو نہ' وغیرہ کیوں نہ آؤ اور کیوں نہ دیکھو کا مختلف ہے کہ بے اس کے حرفِ لٹی کے کچھ معنی نہیں بن پڑتے۔

غالب گر اس سطر میں مجھے ساتھ لے جائیں

جج کا ثواب نذر کروں گا حضور کی

ایک جب نحوی طلسم زبان اردو میں یہ ہے کہ مصنف نے جہاں پر 'کی' کو صرف کیا ہے یہاں محاورے میں 'کے' بھی کہتے ہیں، مگر قیاس یہی چاہتا ہے کہ 'کی' کہیں۔ اسی طرح لفظ 'طرف' جب اپنے منضافِ الیہ پر مقدم ہو تو 'کی' کہنا صحیح نہ ہوگا۔ شتاراعِ محکم کی کہو آؤ طرف آسمان کے۔ اس مصرع میں 'کی' کہنا خلاف محاورہ ہے اور ہر لفظ طرف مؤنث ہے۔ اگر اس لفظ کو مؤخر کر دو تو کہیں گے آسمان کی طرف۔ اور اگر مقدم کر دو تو کہیں گے: طرف آسمان کے۔ غرض کہ ایک لفظ جب مقدم ہو تو ذکر ہو جائے، مؤخر ہو تو مؤنث ہو جائے۔ اسی کی تعمیرِ نذر

کرتا' بھی ہے۔

دیا ہے خلق کو بھی تا اسے نظر نہ لگے

بنا ہے بیشِ تجلِ حسینِ خاں کے لیے

'دیا ہے خلق کو بھی' اس جملے میں سے فاعل یعنی 'خدا نے' اور مفعولِ جانی یعنی 'بیش'

مذہوف ہے۔ لفظِ بیش میں دو فعل یعنی 'دیا ہے' اور 'بنا ہے' کا نزاع رکھتے ہیں۔

قصائد

کب ہر خاکِ بگروں شدہ قمری پرداز

دام ہر کافہِ آتشِ زدوہ طافِ اسِ شکار

لفظ 'خاک' کو بکسرۃً توصیفی پڑھنا چاہیے اس لیے کہ 'بگروں شدن' اس کی صفت ہے

نہ خبر۔۔۔ حاصل یہ کہ فیضِ بہار نے ہر شے میں جان ڈال دی ہے کہ ہر کب خاکِ قمری بن گئی

اور ہر شعلہ طافِ اس بن گیا۔

وہ شہنشاہ کہ جس کی بے تعمیر سرا

بچم جبریل ہوئی غالبِ نخبِ دیوار

اس شعر کی بندش میں نہایت خالی ہے کہ مطلب ہی کیا گذرا ہوا۔ فرض یہ تھی کہ: ڈھیلے

جبریل کی آنکھوں کے ہیں نخبِ دیوار۔۔۔ موصول کو اگر 'بے' کا مضاف الیہ لوتو 'جس کے'

پڑھو۔ اور اگر 'سرا' کی اضافت لوتو 'جس کی' پڑھنا چاہیے۔ اس قسم کی ترکیبیں خاص اہلِ مکتب

کی زبان ہے۔ شعرا کو اس سے احتراز واجب ہے۔

ہنرۂ لہ جہن و یکِ خطِ پختِ لبِ بام

دلفبِ سمبِ صد عارف و یکِ ادبِ حصار

”سبزو لکھن“ استعارہ نو آسمانوں سے ہے اور حرف عطف دونوں مصرعوں میں معنی مساوات کے لیے ہے اور اس شعر میں ہندی قصر کی تعریف مقصود ہے۔

صرف اعدا اہر شعلہ و دود . دوزخ

و قفس احباب گل و سنبل فردوس بریں

رجحانی گل کا شعلے سے اور بیچ و تاب سنبل کا دھوکے سے مقابلہ کر مقصود ہے۔ صرف ووقف کا

کلیع اور اعدا و احباب و دوزخ و فردوس کا تقابل بھی لطف سے خالی نہیں۔

ایک میں کیا کہ سب نے جان لیا

حیرا آغاز اور ترا انجام

اس شعر میں ”کہ“ کی توجیہ الکمال سے خالی نہیں۔ لیکن ”کہ“ اس مقام پر محاورے میں

بول بھی جاتے ہیں۔ اور کاف یہاں تعلیل کے معنی پر ہے۔

پانو سے حیرے نکلے فرق ارادت اورنگ

فرق سے حیرے کرے کسب سعادت اکیل

سر ارادت و جمہور نیاز و دست دعا و پایے طلب و چشم امید و لب سوال و دندان آرز و

ہازوے جہد و انکسبت حیرت و گردن طاعت و کمر خدمت و زانوے ادب و کعب افسوس و غیرہ

میں ویسی ہی اضافت ہے جیسی اونٹے ملاہست کافی ہو گئی ہے۔ اگر یوں کہتے کہ: ”پانو پر حیرے

رکھے فرق ارادت اورنگ“ تو معنی اٹلے ہو جاتے ہیں۔ اس سبب سے کہ اورنگ پر پاؤں ہوتا ہے

نہ کہ پاؤں پر اورنگ سر رکھے۔ مصنف نے اورنگ کا پاؤں کے نیچے ہونا ملحوظ رکھا ہے۔

فکر بھری گھر آموز . اشارات کثیر

نکک بھری رقم آموز عبارات . قلیل

آموزش لازم و متعدی دونوں معنی کے لیے آتا ہے۔ یہاں رقم آموز میں معنی لازم

ایسے معلوم ہوتے ہیں۔ یعنی نککنا سیکھنے والا۔ اور متعدی کے معنی اگر لیں تو رقم آموز کو اسم مفعول

ترکیبی سمجھنا چاہیے، یعنی جسے نککنا سکھایا گیا ہے۔ جیسے مرغ کو دست آموز کہتے ہیں۔

اور میں وہ ہوں کہ گر جی میں کبھی غور کروں

غیر کیا، خود مجھے نفرت مری اوقات سے ہے

'مجھے میری اوقات سے نفرت ہے' محاورہ اردو کی رو سے محض غلط ہے۔ نہ لکھنؤ کی یہ زبان ہے نہ دہلی کی۔ اکبر آباد کی ہو تو ہو۔ اصل میں محاورہ یہ ہے کہ 'مجھے اپنی اوقات سے نفرت ہے'۔ وہ رو کے بچے قہج ہوتا ہے کہ غالب کی زبان سے یہ لفظ کیونکر نکلا۔ جن لوگوں کی اردو درست نہیں ہے ان کو اس طرح بولتے سنا ہے۔ میں نے میرا قلم پایا، تم نے تمہارا قلم پایا۔ 'اپنے' کے استعمال میں بس وہی لوگ دھوکا کھاتے ہیں۔ اہل زبان کبھی بہک کے بھی 'اپنے' کی جگہ 'میرا' تیرا' نہ کہیں گے۔ ضابطہ کلیہ یہ ہے کہ جو قائل یا مشید قائل ہو اس کی ضمیر مضاف الیہ ہو کر متعلق نہیں ہو سکتی۔ ایسے موقعوں پر 'اپنے' کو استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً: 'زیادہ اس کی زندگی سے بیزار ہے، مجھے میری زندگی سے نفرت ہے'۔ ان دونوں صورتوں میں یوں کہنا چاہیے کہ زیادہ اپنی زندگی سے بیزار ہے، مجھے اپنی زندگی سے نفرت ہے۔

(خو کے متعلق بعض نہایت مفید مطالب 'محاورہ' کے ذیل میں نقل کیے گئے ہیں، ان اشعار کے تحت ملاحظہ ہوں۔

رات کو آگ اور دن کو دھوپ

بھاڑ میں جائیں ایسے لیل و نہار

میری جگہ لکھے ماہ بہ ماہ

تا نہ ہو مجھ کو زندگی دشوار

خبر اور انشا

کلام تام (یا مرثب مفید، یا جملہ) یا تو کسی واقعے کی خبر دیتا ہے کہ اس کے کہنے والے کو جھوٹا یا سچا کہہ سکتے ہیں، مثلاً 'زید امتحان میں کامیاب ہو گیا'۔۔۔ یا اس سے محقق کی کوئی خواہش یا آرزو وغیرہ ایسے امور ظاہر ہوتے ہیں جس کے کہنے والے کو جھوٹا یا سچا نہیں کہہ سکتے۔ اگر جملے سے کوئی خبر ظاہر ہو تو وہ جملہ 'خبر' کہلاتا ہے۔

اگر سوائے خبر کچھ آرزو یا خواہش یا تعجب یا استہمام یا امر و نہی یا نداء یا دعا وغیرہ ظاہر ہو تو ایسے جملے کو جملہ 'انشائیہ' کہتے ہیں۔

(ماخوذ و مقتول از 'تسبیل البلاغت' مولفہ سجاد مرزا بیگ دہلوی)

شرح کلام غالب از طباطبائی

یہ مسائل مصوف یہ ترا بیان غالب
تجے ہم دلی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا

یہ نکتہ ضرور سمجھنا چاہیے کہ خبر سے انشا میں زیادہ مزہ ہوتا ہے۔ پہلا مصرع اگر اس طرح ہوتا کہ غالب تحریر زبان سے اسرار تصوف نکلتے ہیں۔۔۔ الخ، تو یہ شعر جملہ خبریہ ہوتا۔ مصنف کی شوئی طبع نے خبر کے پہلو کو چھوڑ کر اسی مضمون کو تعجب کے حیرائے میں ادا کیا اور اب یہ شعر سارا جملہ انشائیہ ہے۔

بلائے جاں ہے غالب اس کی ہر بات
عبارت کیا، اشارت کیا، ادا کیا

’کیا‘ اس شعر میں حرف عطف ہے جسے معطوف و معطوف علیہ میں بیان مساوات کے لیے لاتے ہیں۔

اے ترا غمزہ یک قلم انگیز
اے ترا ظلم سر ہر انداز

دونوں مصرعوں میں سے مٹاوی بھی محذوف ہے اور فعل بھی۔ یعنی اے نازنین، تیرا غمزہ یک قلم انگیز ہے۔ اے ظالم تیرا ظلم سر ہر انداز معشو کا نہ ہے۔ ان دونوں جملوں کی صورت خبر کی ہے۔ مگر شاعر کو قصد انشا ہے۔ اور مٹاوی کا محذوف ہونا دلیل ہے اس بات پر کہ خبر نہیں ہے۔

بٹھنا اس کا وہ آ کر تری دیوار کے پاس
مر گیا پھوڑ کے سر غالب وحشی، ہے ہے

۔۔۔ خبر سے زیادہ انشا میں لطف ہے یعنی انشا ارفع فی القلب ہے۔ اسی سبب سے جو شاعر مخاطب ہے وہ خبر کو بھی انشا بنا لیتا ہے۔ اس شعر میں مصنف نے خبر کے پہلو کو ترک کر کے

شعر کو نہایت طبع کر دیا یعنی دوسرا مصرع اگر یوں ہوتا: بیٹھا کرتا تھا جو آ کر تری دیوار کے پاس، یا اس طرح ہوتا: ابھی بیٹھا تھا جو آ کر تری دیوار کے پاس، یہ دونوں صورتیں خبر کی تھیں۔ اور ہے ہے، بیٹھا اس کا وہ آ کر تری دیوار کے پاس، متعلقہ لفظ ہے۔ اور وہ کا اشارہ اس مصرع میں اور بھی ایک خوبی ہے جو ان دونوں میں نہیں ہے۔

غالب ندیم دوست سے آتی ہے بوئے دوست
مشغول حق ہوں بندگی یو قرب میں
اس مضمون کا ایک شعر تاج کا بہت مشہور ہے۔

بخت خدا سے ہے مجھے ہے واسطہ نصیب
دست خدا ہے نام مرے دستگیر کا

تاج نے پہلے مصرع میں اذعان کیا ہے اور دوسرے مصرع میں توجیہ۔ اور مصنف نے دلیل کو دعوے پر مقدم کر دیا ہے، لیکن دعوے میں ابہام ہوتا ہے اور دلیل میں انکشاف ہوتا ہے۔ اس سبب سے آداب انشا میں دعوے کو دلیل پر مقدم رکھنا بہتر ہے کہ ابہام کے بعد انکشاف لے لیتے رہتا ہے۔

تم ان کے وعدے کا ذکر ان سے کیوں کرو غالب
یہ کیا کہ تم کہو اور وہ کہیں کہ یاد نہیں

معتوق کی ہد عہدی وعدہ خلافی کو جو لوگ الٹ پلٹ کر کہا کرتے ہیں وہ اس شعر میں تامل کریں کہ اس مضمون کہیں کو کیا آپ درنگ دیا ہے۔ مطلب تو یہ ہے کہ میں جب انہیں وعدہ یاد دلاتا ہوں وہ کہتے ہیں: یاد نہیں۔ مگر اس مطلب کو علامت گر کی زبانی ادا کیا ہے۔ یعنی خبر کے پہلو کو ترک کر کے اس مضمون کو انشا کے سانچے میں ڈھالا ہے۔

کیا غم خوار نے رسوا، گئے آگ اس محبت کو
نہ لاوے تاپ جو غم کی وہ میرا راز داں کیوں ہو

محبت سے غم خوار کی شفقت مراد ہے۔ اس شعر میں مصنف کی انشا پر داری داد طلب

ہے۔ کیا جملہ خبر سے انشا کی طرف تجاوز کیا ہے۔ 'کیا تم خوار نے رسوا' اس اتنا ہی جملہ خبریہ ہے اور باقی شعر انشا ہے یعنی 'گئے آگ' اس محبت کو کوسنا ہے اور دوسرا مصرع سارا ملامت و سرزنش ہے۔ دوسرا امر وجود بلاغت میں سے مضمون سے تعلق رکھتا ہے یعنی اپنے طبع دل کی حالت پر کتابیہ ظاہر کی ہے۔

ذموندھے ہے اس مفلح آتش فقس کو جی

جس کی صدا ہو جلوۂ برق فنا مجھے

یعنی ویسے سارے کو جی چاہ رہا ہے جس کے شے سے وہ حال آئے کہ فنا فی اللذات ہو جاواں۔ مگر اس شعر میں یہ کہنا کہ ایسا ہو، ویسا ہو، شعر کو مست کر دیتا ہے۔ اس کے برخلاف اگر اس مضمون کو انشا میں ڈالا ہوتا اور یوں کہتے کہ 'خ' 'حیری صدا ہے جلوۂ برق فنا مجھے'۔ تو زیادہ لطف دیتا۔

یارا زمانے نے اسد اللہ خاں قصص

وہ دانے کہاں، وہ جوانی کدھر چلی

پہلا مصرع انشائے تاسف کے لیے ہے اور دوسرا استہمام ہے۔ غرض یہ کہ سارا شعر انشا ہے۔ دوسری خوبی پورا نام لقب سمیت آنے سے پیدا ہوئی۔ لفظ خان سے یہ معنی نکلتے ہیں کہ کسی زمانے میں قوت و سلطنت تھی جسے چری نے مٹا دیا۔

آتش دوزخ میں یہ گرمی کہاں

سوز ٹہماے نہانی اور ہے

'کہاں' کے بدلے 'نہیں' کا لفظ بھی آ سکتا تھا۔ مگر اس صورت میں جملہ خبریہ ہوتا۔ اور اب استہمام انکاری نے انشائیہ کر دیا اور انشا خبر سے بہتر ہے۔

ہوا ہے شہ کا مصاحب، بھرے ہے اتراتا

دگر نہ شہر میں غالب کی آمد کیا ہے

ڈازے کو آفتاب اور قطرے کو دودیا کر دیتا اور اونٹنی کو اونٹنی بنا دیتا ایک مبتذل مضمون ہے

جسے جملہ خیر پہ میں لوگ کہا کرتے ہیں۔ مصنف کی انکا پردازی کا زور دیکھیے کہ اسی پر اسے
مضمون کو جملہ انکاپیہ میں ادا کیا ہے۔

بوسہ دینے میں ان کو ہے انگار
دل کے لینے میں جن کو تھا ابرام
شعر میں انکائے قہج ہے۔ ابرام ضد کرنے کے معنی پر ہے۔

حروف

(ہر ف انھیں حروف کا مختصر تعارف جو شرح کلام غالب کے دوران میں استعمال ہوئے ہیں۔)

حروف دو طر مستقل الفاظ ہیں جو تنہا بولنے یا لکھنے میں کوئی خاص معنی پیدا نہیں کرتے جب تک کسی جملے میں یا دوسرے الفاظ کے ساتھ استعمال نہ ہوں، جیسے کو، تک، جب و طر و۔
اردو میں حروف کی چار قسمیں ہیں:- ربط (چار)، عطف، تخصیص اور فاعلیہ۔

حروف ربط یا حروف جار:

یہ ایک لفظ کا تعلق کسی دوسرے لفظ سے ظاہر کرتے ہیں۔ کا، کی، کے، نے، کو، تیں، سے، میں، تک، پر۔۔۔ حروف ربط ہیں۔ یہ حروف ربط اسم، ضمیر، اسم عطف، فعل اور قیصر کے بعد آتے ہیں اور ان کی حالت کا پتا دیتے ہیں، جیسے: احمد تک خبر لکھی گئی، بد سے بچو، نیک سے ملو، اس کے سننے میں فرق ہے (فعل کے بعد)، آہستہ سے نکل جاؤ (قیصر کے بعد)۔

حروف عطف: ایسے حروف (یا لکھے) ہوتے ہیں جو مطرد کلموں یا مرکب جملوں کو ایک حالت یا ایک حکم میں جمع کروں۔ جن کلموں یا جملوں کے مابین حروف عطف آتے ہیں ان میں سے پہلے کو معطوف علیہ اور دوسرے کو معطوف کہتے ہیں۔ حروف عطف یہ ہیں: اور، نیز، کر، کے، پھر، حرف واد۔ حروف عطف کی کئی قسمیں ہیں، مثلاً حروف تردید، حرف بیان، حروف

علت، حروف شرط، حروف جزاء، حروف ندا وغیرہ۔

حروف تردید: ایسے کلمے ہیں جن سے کلام میں تردید یا تذبذب پیدا کی جائے۔ وہ حروف یہ ہیں: یا، کہ، یا تو، ظہور، چاہے، چاہو۔

حرف بیان: یعنی ایسا حرف کہ وہ اس جملے کی ابتدا میں آئے جو اپنے سے پہلے جملے کی وضاحت کرتا ہو پہلے جملے کو مستثنیٰ (بفتح یا سے مشدود) کہتے ہیں اور دوسرا جملہ جس کی ابتدا میں حرف بیان ہے "مضطرب بیان" کہلاتا ہے۔ بیان کے لیے صرف قاری حرف "کہ" ہے جو اردو میں بھی مستعمل ہے، جیسے: تم جانتے ہو کہ میں تمہارا مخالف نہیں ہوں۔

حروف علت: ایسے کلمے ہیں جو سبب اور علت کے ظاہر کرنے کے لیے بولے جاتے ہیں۔ کہ، کیوں، اس لیے، اس واسطے، تا، لہذا۔ غالب کے اس شعر میں کہ "کاف تعذیل ہے۔"

ایک میں کیا کہ سب نے جان لیا

تیرا آغاز اور ترا انجام

کلمات: جب کسی ایک بات کو دوسری بات پر منحصر کرنا چاہیں تو جو کلمات حصر کرنے کے لیے لائے جائیں وہ کلمات شرط و جزاء کہلاتے ہیں، جیسے: اگر تم در سے جاؤ گے تو میں بھی جاؤں گا۔ یہاں "اگر" اور "تو" کلمات شرط و جزاء ہیں۔

کلمات شرط: جس بات پر حصر کیا جائے اس پر حصر کرنے کے لیے جو کلمات آتے ہیں ان کلمات کو کلمات شرط کہتے ہیں اور اس بات کو موقوف علیہ۔ وہ کلمات یہ ہیں: جو، جب، چونکہ، اگرچہ، ہر چند، گو،

تا وقتیکہ، کیوں نہ نہیں تو، ورنہ، وگرنہ، باوجودیکہ، اگر، بلکہ۔۔۔

کلمات جزاء: جس بات کو دوسری بات پر منحصر کیا جائے اس پر منحصر کرنے کے لیے جو کلمات لائے جائیں ان کو کلمات جزاء اور اس بات کو موقوف کہتے ہیں۔ کلمات جزاء اکثر یہ ہوتے ہیں: مگر، لیکن، الا، تاہم، اس لیے، اسی لیے، جب، سو، پھر بھی، تو (ضم اول و دو ابوجہول)۔

کلمات ندا: وہ کلمات ہیں جو پکارنے کے وقت بولے جائیں۔ جس کو پکارا جاتا ہے

اس کو منادی کہتے ہیں۔ وہ کلمات جو منادی سے پہلے بولے جاتے ہیں یہ ہیں : اسے، اور، ائی، ارے، یا (یا رب، میں)۔

اضافت : جب کسی اسم یا ضمیر کو کسی دوسرے اسم یا ضمیر کی طرف نسبت دی جائے تو جس اسم کو نسبت دی گئی ہے اسے مضاف کہتے ہیں۔ اور جس اسم یا ضمیر کی طرف منسوب کیا جائے اسے مضاف الیہ کہتے ہیں، جیسے : اُسامہ کا گھر، میری لڑکیاں۔ ان مثالوں میں گھر اور لڑکیاں مضاف ہیں، اور اُسامہ اور میری مضاف الیہ ہیں۔ اردو میں مضاف الیہ پہلے آتا ہے اور مضاف اس کے بعد۔ علامتِ اضافت کاہ کی، کے، را، رے، ری (میرا، میرے، میری، تمھاری، تمھاری) اپنا، اپنے، اپنی۔ اُسامہ کا گھر، میری لڑکیاں مرکب اضافی کہلاتے ہیں۔۔۔ اضافت کی کئی قسمیں ہیں، ان میں سے چند یہ ہیں :-

اضافتِ حقیقی یا تمسکی : ایسی اضافت جس میں مضاف کی تفصیص کا سبب نسبتِ ہلک یا قبضہ ہو، جیسے اُسامہ کا گھر۔

اضافتِ ہ ادنیٰ ملا بہت : ایسی اضافت جو تھوڑے سے لگاؤ کی وجہ سے مضاف کی تفصیص کرے، جیسے ہمارا شہر۔

اضافتِ بیانیہ : جس میں وجہ تفصیص قبضہ یا نسبت یا تشبیہ وغیرہ نہ ہو، جیسے چنے کا پانی، پہاڑ کی چوٹی۔۔۔

کافہ بیان : 'کہ' حرفِ بیانیہ ہے اور ہمیشہ دو جملوں کے ملانے کے لیے آتا ہے، جیسے : میں سمجھا کہ تم آرہے ہو۔

۔۔۔ یہ اٹھک سات مندرجہ ذیل کتابوں سے اخذ کیے گئے ہیں :-

۔۔۔ لغات اللغات (معارف لغاتِ قدیم و جدید)

۔۔۔ قواعد اردو : مولوی عبدالحق

۔۔۔ آئین اردو : مولانا رفیع المصطفیٰ قرطبی کوٹاٹوی

۔۔۔ تحفہ البلاغت : پروفیسر محمد مرزا بیگ دہلوی

شرح کلام غالب از طباطبائی

بوسے گلِ ہائے دل دورِ چرخِ محفل

جو تری بزم سے نکلا وہ پریشاں نکلا

پہلے مصرع میں سے فعل اور حرف تردید محذوف ہے۔ یعنی پیمبروں کی مہک ہو یا شمعوں

کا دھواں ہو یا عشاق کی نفاس

ہائے جاں ہے غالب اس کی ہر بات

عبارت کیا، اشارت کیا، اور کیا

’کیا‘ اس شعر میں حرف عطف ہے جسے معطوف و معطوف علیہ میں بیان مساوات کے

لیے لاتے ہیں

تاب لائے ہی ہے گی غالب

واقعہ سخت ہے اور جان عزیز

’اور‘ اس شعر میں فتح کے وزن پر ہے، وسط میں سے واو گر گیا اور وسط میں سے کوئی

حرف کبھی نہیں گرتا اور یہ حرف عطف ہے اور حروف جتنے ہیں ان سب میں اختصاری اچھا ہوتا

ہے اس سبب سے کہ وہ محفلِ روابط اور صلات ہوتے ہیں مثلاً ’جو‘ اور ’تو‘ شرط و جزا میں اگر اس

طرح سے موزوں ہو کہ واو تعلق سے گر جائے تو زیادہ فصیح معلوم ہوتا ہے برخلاف اس کے کہ

دونوں کا واو وزن میں محسوب ہو اور اشباع تام ہو کہ وہ برا معلوم ہوتا ہے لیکن ’اور‘ کی لفظ میں

فصحیح یہی ہے کہ قارع کے وزن پر ہو اور اختصار اس کا بخلاف اور حروف کے برا معلوم ہوتا ہے۔

اس کی وجہ یہی ہے کہ وسط میں سے واو ساقط ہوتا ہے اور بعض شعرا نے اس لفظ کو ایسا مختصر کیا

ہے کہ ’و‘ کو بھی گرا دیا ہے اور یہ صورت عموماً آج کل سب اہل قلم غلط سمجھتے ہیں جیسے یہ مصرع:

ع۔۔۔ دیکھ تک آن کر یہ دل اور جگر۔۔۔۔۔ اس مصرع میں ’واو‘ اور ’رے‘ دونوں گر گئے ’اور‘

میں سے فقط 'الف' رو گیا ہے لیکن حقیقتاً امر یہ ہے کہ بول چال میں تینوں طرح 'اور' کو بولتے ہیں۔ ایک صورت یہ کہ تینوں حرف وزن میں داخل رہیں یعنی ملحوظ ہوں۔ دوسری صورت یہ کہ واو گر جائے فقط 'اُر' نہ جائے اور جب بول چال میں تینوں طرح ہے تو پھر غلط کہنے کی کوئی وجہ نہیں۔ اسی طرح لفظ 'کوئی' بھی چار طرح سے بولا جاتا ہے؛ فعلن و فاع و فعل کے وزن پر فصیح، اور فع کے وزن پر غیر فصیح ہے۔

یہ جانتا ہوں کہ تو اور پانچ مکتوب

مگر ستم زدہ ہوں ذوقِ خامہ فرسا کا

'تو اور پانچ مکتوب' یعنی تو اور جواب لکھے ممکن نہیں۔ نقد پر اس کی یہ ہے؛ کہاں تو اور کہاں پانچ مکتوب' کہاں کی لفظ محذوف ہے اور لفظ پانچ سے نوشتہ پانچ یا فرستادن و داوان پانچ مراد ہے اور قاعدہ یہ ہے کہی فعل و فاعل میں اظہار استبعاد کے لیے حرف عطف کو فاصل کیا کرتے ہیں مثلاً آگ اور نہ جلائے یعنی یہ بات مستبعد ہے اور کبھی مبالغہ کے لیے عطف کرتے ہیں جیسے آگ اور دیکتی ہوئی۔ اسی طرح اور متعلقات فعل میں بھی فصل کرو دیتے ہیں۔

منصبِ شینگلی کے کوئی قائل نہ رہا

ہوئی معزولی اعزاز و ادا میرے بعد

'کے' اس شعر میں اضافت کے لیے نہیں ہے ورنہ 'کا' ہوتا جیسے کہتے ہیں کوئی اس منصب کا مستحق نہیں رہا، بلکہ یہ 'کے' دہرایا ہے جیسا میر انجس مرحوم کے اس مصرع میں ہے؛ سرمد ویا آنکھوں میں بھی نورِ نظر کے۔ اس مصرع پر لوگوں کو شبہ ہوا تھا کہ میر صاحب نے غلطی کی یعنی 'کی' کہنا چاہیے تھا۔ اسی طرح کہتے ہیں؛ ان کے مہندی لگا دی۔ جو لوگ نوی مذاق رکھتے ہیں وہ اس بات کو سمجھیں گے کہ ایسے مقام پر 'کے' حرف تصدیق ہے اور اسی بنا پر میں برقی کے اس مصرع کو غلط نہیں سمجھتا جو مرے میں انھوں نے کہا تھا اور اعتراض ہوا تھا؛ واو دھی میں لال بال تھے اس بد نہاد کے۔ اور اسی دلیل سے انجس کا مصرع بھی صحیح ہے اور تیر کا یہ مصرع بھی؛ آنکھوں میں ہیں حقیر جس جس کے ... غلط نہیں ہے۔ اور آتش کا یہ شعر بھی صحیح ہے۔

معرفت میں اس خدائے پاک کے
ازتے ہیں ہوش و حواس اور اک کے

وہ بھی دن ہو کہ اس ستم گر سے
ناز کھینچوں بھائے حسرت ناز

اس قتلے میں کہ اس شکر سے ناز کھینچوں، 'ے' اچھا نہیں معلوم ہوتا مگر 'ے' کا تعلق
حسرت کے ساتھ ہے یعنی جس طرح اس شکر سے میں حسرت ناز کھینچ رہا ہوں وہ بھی دن آئے
اسی طرح ناز کھینچتے۔ اور 'ے' اس شعر میں معنی سبب کے لیے ہے۔

اے ترا غمزہ یک قلم انگیز
اے ترا ظلم سر بسر انداز

دونوں مصرعوں میں سے منادی بھی محذوف ہے اور فعل بھی۔ یعنی اے نازنین، تیرا غمزہ
یک قلم انگیز ہے۔ اے ظالم، تیرا ظلم سر بسر انداز معشوقانہ ہے۔ ان دونوں جملوں کی صورت خبر
کی ہے۔ مگر شاعر کو قصد انشا ہے۔ اور منادی کا محذوف ہونا دلیل ہے اس بات پر کہ خبر نہیں ہے
اس وجہ سے کہ محل انشا میں منادی کو حذف کرتے ہیں جیسے دعا کے محل میں : اے تو جیسے۔ کو سننے
کے مقام پر : اے تو مرے۔ تعجب میں : اے واہ۔ اے لو۔ حقا کے لیے : اے وہ دن خدا
کرے۔ امر میں : اے، یہاں آؤ۔ نفی میں : اے یہ بات نہ کرنا۔ استہمام کی جگہ پر : اے
بتاؤ۔ قسم میں : اے تمہاری جان کی قسم۔ عرض کے لیے : اے یہاں نہیں آتے کہ باتیں کریں۔
ترجی میں : اے شاید وہ آیا۔ اوم کے لیے : اے لعنت ہے۔ تخصیص کے لیے : اے تو بھی جواب
نہیں دیتا۔ وجہ یہ ہے کہ 'اے' حرف خدا ہے اور خدا انشا ہے اس سبب سے اس کا استعمال انشا ہی
میں ہوتا ہے اس صورت سے کہ منادی محذوف ہو۔ اگر جملہ خبریہ میں حرف خدا واقع ہو تو منادی
کا ذکر ضرور ہے کہ وہ منادی سے مل کر جملہ انشائیہ ہو جائے اور جملہ خبریہ کا جزو نہ واقع ہو۔

اسد اللہ خاں قحطام ہوا

اے دریغ وہ رنج شام باز

دوسرے مصرع میں عربہ و فوج ہے اور عربہ اقسام انشا میں ہے اور مقام انشا میں 'تھا' حرف عدا کو لانا اور متاد کی کو محذوف کر دینا محاورہ ہے جیسا آگے بہ تفصیل بیان ہوا۔ لیکن اہل نحو ایسے مقام پر دربلغ کو متادی کا قایم مقام سمجھتے ہیں۔

نشد و نما ہے اصل سے غالب فروغ کو

خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہے

'خاموشی' کی 'نی' وزن میں نہیں سہائی۔ اس سے مصنف کا یہ مذہب ظاہر ہوتا ہے کہ فارسی لفظ کے بھی آخر میں سے ظلم اردو میں حروف علت کا گر جانا وہ چاہتے سمجھتے تھے۔ مگر سارے دیوان بحر میں الف کو واو کو مصنف نے لفظ فارسی سے نہیں کرنے دیا ہے۔ اس مسئلے میں نعتوں کے شعراء معتبر اختلاف کرتے ہیں اور فارسی گو یوں کی طرح 'نی' کا گرنا بھی چاہتے نہیں سمجھتے۔ اور ناسخ کے زمانے سے یہ امر محروک ہے۔

قول فیصل اس باب میں یہ ہے کہ جب بروقت محاورہ اور اشعار مختلفوں میں بہت جگہ حروف علت کا تلفظ میں سے گرنا دینا ضرور ہے کہ جو امر فارسی والوں کی زبان پر فطری ہے وہ اردو میں بھی فطری ہو اور یہی وجہ ہے کہ خواجہ حیدر علی آقہ مرحوم اور میر انیس مغفور نے اس کی پابندی نہیں کی اور حروف علت کے گرانے میں لفظ فارسی و اردو کا امتیاز نہیں کیا۔

مگر یہ امر اہمہ عجیب ہے کہ مصنف نے الف اور واو میں تو پابندی کی اور 'نی' کو گرا دیا۔ حالانکہ یاے معروف کا اور اسی طرح واو معروف کا خواہ لفظ فارسی میں ہو خواہ کلمہ ہندی میں ہو وزن میں سے گر جانا زبان اردو پر فطری ہے۔ اور واو اور یاے مجہول کا گرنا فطری نہیں ہے۔ بلکہ مدعا میں سے گرنا تو فصیح ہے۔ اور الف کے گرانے نہ گرانے کا مدار محاورے پر ہے۔ جو 'ی' اور 'واو' کہ ماقبل مفتوح ہیں ان کا گرنا ہمہاوت محاورہ اردو میں فطری ہے جیسا کہ فارسی میں فطری ہے۔ واو مجہول کو فارسی والے بھی اکثر لفظوں سے گراتے ہیں۔ لیکن یاے مجہول

کو وہ اس سبب سے نہیں گراتے کہ 'ی' کے گرنے سے اور تری کے باقی رہ جانے سے اضافت کے ساتھ التماس ہو جاتا ہے اور ہماری زبان میں ویسی اضافت نہیں ہے اس سبب سے یاے مجہول کا گرنا ہماری زبان میں مشکل نہیں ہے البتہ اگر متناوی میں یاے مجہول ہو اور حرف ندا مزدول ہو تو ای 'ی' کا گرنا برا معلوم ہوتا ہے۔ مثلاً جرأت کے اس شعر میں ۔

کس حڑے سے یہ بانگدار وفا اس نے کہا

مت بنا بات نہیں اب تری جھوٹی وہ آنکھ

اگر 'ی' کو گرا دیں اور مصرع کو یوں کر دیں، ع مت بنا بات نہیں اب ہے تری جھوٹی وہ آنکھ..... دیکھو کیا برا معلوم ہوتا ہے۔

ہم کوئی ترک وفا کرتے ہیں

نہ سخی عشق، مصیبت ہی سخی

مصیبت سخی دونوں معنوں کے ساتھ یہاں درست ہے، خواہ سخی کو فعل کو خواہ حرف۔

ہم بھی تسلیم کی خو ڈالیں گے

بے نیازی تری عادت ہی سخی

بہ قطعہ استقبال یہ کہنا کہ خو ڈالیں گے اس معنی پر یہ کتابیہ دلالت کرتا ہے کہ ابھی طبیعت کو بے نیازی کی برداشت نہیں ہے۔ اور عادت بگڑی ہوئی ہے، یکا یک طبیعت کے بدل جانے کی بھی شہید نہیں ہے۔ رفتہ رفتہ بے نیازی کو انگیز کر لیں گے۔ یہاں حرف استقبال میں تراخی و تاخیر بھی مصنف کو مقصود ہے اور اسی سے معنی میں کثرت پیدا ہوتی ہے۔

اے ساکنانِ کوچہ دلدار دیکھنا

تم کو کہیں جو غالب آشفتہ سر لے

مہارت تو یہ ہے کہ وہاں کہیں غالب اگر مل جائے تو دیکھنا اور مطلب یہ ہے کہ خیال رکھنا شاید غالب وہاں کہیں مل جائے۔ یہ مطلب اس مہارت سے 'جو' کے سبب سے نہیں نکلا۔

جو' کی لفظ نے جملے کو شرطیہ کر دیا اور شرط مقصود نہیں۔ اس لیے کہ شرط سے یہ معنی نکلتے ہیں کہ اگر غالب کہیں ملے تو دیکھنا۔ حالانکہ جو ملے اس کا نہ دیکھنا کیا معنی۔ غرض کہ شرط یہاں کچھ معنی نہیں رکھتی۔ اس جملے کی صورت شرط کی ہے۔ مگر قصد شرط نہیں ہے۔ اور 'جو' یا 'اگر' اس محاورے میں زائد ہوا کرتا ہے۔ معنی مقصود یہی ہوا کرتے ہیں کہ دیکھنا یعنی خیال رکھنا شاید فلاں شخص کہیں مل جائے۔ لیکن محاورہ یوں نہیں جاری ہے کہ اس معنی کو جملہ شرطیہ کی صورت میں ادا کرتے ہیں جیسا کہ مصنف نے کیا ہے اور یہ مسئلہ غورِ اردو کے فو اور میں سے ہے۔

چھوڑی آمد نہ ہم نے گدائی میں دل لگی

سایل ہوئے تو عاشق اہل کرم ہوئے

"تو" اس بات پر دلالت کر رہا ہے کہ اس کے پہلے جو جملہ ہے اس میں سے "جو" یا "جب" یا "اگر" محذوف ہے، یعنی یہ جملہ شرطیہ ہے۔ اور حذف نے بہت لطف دیا۔ فوجِ اردو میں یہ قاعدہ کلیہ سمجھنا چاہیے کہ جملہ شرطیہ میں حرفِ جزاء مذکور ہو تو حرفِ شرط کا حذف حسن رکھتا ہے۔

ہنرۂ گد چمن و یک خط پشت لب بام

دلفیت ہمت صد عارف و یک اوج حصار

'ہنرۂ گد چمن' استعارہ نو آسمانوں سے ہے اور حرفِ عطف دونوں مصرعوں میں معنی مساوات کے لیے ہے اور اس شعر میں بلندیِ قصر کی تعریف مقصود ہے۔ یعنی ہنرۂ گد فلک و ہنرۂ پشت لب بام برابر ہے۔ اور بلندیِ ہمت عارف اور اس قصر کا اوج یکساں ہے۔ اس طرح کا عطف معنی مساوات کے لیے فارسی سے اردو میں آیا ہے۔ ورنہ خاصِ اردو میں یعنی مساوات کے لیے حرفِ نفی سے عطف کرتے ہیں۔ میر انیس مرحوم فرماتے ہیں، ع۔۔۔ گورے نہ ان کے پاؤں نہ روئے مو منیر۔ یعنی ان کے گورے تلوے اور چاند کا منہ برابر ہے۔

مخاورہ اور روزمرہ

ارشادات سجاد مرزا بیگ دہلوی:-

حقیقت، یادداشت، وضعی، کے مطابق کلام کرنے کے لیے ضروری ہے کہ مستقیم لفظوں کے صحیح معنی اور محل استعمال، اور زبان کے محاورات اور روزمرہ سے پوری واقفیت رکھتا ہو۔ تحریر و تقریر میں سب سے زیادہ اہم اور ضروری کام الفاظ کا انتخاب کرنا ہے۔ ہر مطلب اول سے آخر تک الفاظ ہی سے ظاہر ہوتا ہے، اس لیے ضروری ہے کہ ادائے مطلب کے لیے پامعنی، صحیح اور بر محل الفاظ تلاش کیے جائیں۔ اچھے مضمون نگار اور شاعر ہمیشہ لفظوں کی بہت چھان بین کیا کرتے ہیں۔

مخاورہ:

الفاظ کے معنی کی دو قسمیں ہیں: حقیقی اور مجازی۔ جب کوئی کلام ایسے دو یا دو سے زیادہ الفاظ سے مرکب ہو جو اپنے معنی غیر موضوع لہ پر استعمال ہوتے ہوں تو وہ کلام مخاورہ کہلاتا ہے۔ جیسے نیک بیانا، مزا دینا، ابر کا برس کرکھل جانا وغیرہ۔ مخاورے کی ایک قسم یہ ہے کہ کلمہ ایک اہم اور ایک فعل سے مرکب ہو اور فعل اپنے حقیقی معنی میں نہیں بلکہ مجازی معنی میں استعمال ہوا ہو، ایسے مخاوروں میں ہر اہم کے لیے خاص خاص افعال مقرر ہیں۔ اگر ایک فعل کی جگہ دوسرا

فضل رکھ دیں، یا فضل کو اس کے حقیقی معنی میں لیں تو کلام غلط ہو جاتا ہے۔ مثلاً نقل اتارنا کے بجائے نقل جانا، طرارے بھرتا کے بجائے طرارے کرنا، رنگ میں رنگنا کے بجائے رنگ میں کھینچنا وغیرہ۔

کس موقع پر کون سے الفاظ برتنے چاہئیں اس کے لیے کوئی قاعدہ کلیہ مقرر نہیں۔ یہ کلیہ صرف مستند ادیبوں اور شاعروں کے کلام پر چھننا، لائقِ اہلی زبان کے صحبت میں بیٹھنے اور خود غور و فکر کرنے سے حاصل ہو سکتا ہے۔ اخباروں، رسالوں اور کم لیاقت اور بچوں اور شاعروں کے من گھڑت الفاظ زبان کو خراب کرتے ہیں۔ محاورات اور الفاظ کی سند ہمیشہ مستند مصنفوں اور عالِموں کی زبان سے لینی چاہیے۔ الفاظ کو رواج پانے کے لیے بھی مذت گذرنے کی ضرورت ہوتی ہے اور جب تک کسی لفظ کو قبولیت اور پسند عام کا رجبہ حاصل نہ ہو وہ عالمانہ اور ثقہ تحریروں میں استعمال کے قابل نہیں ہوتا۔ جس طرح ثقہ و مہذب اور بازاری و غیر مہذب آدمیوں کے اوضاع و اطوار میں فرق ہوتا ہے اسی طرح ان کی زبان اور گفتگو میں بھی فرق ہوا کرتا ہے۔ بازاری الفاظ اگرچہ بہت مروج ہوتے ہیں لیکن مہذب تحریروں اور تقریروں میں ان سے بہت بچنا چاہیے۔

زبان کا با محاورہ ہونا اس کی لطافت کو زیادہ کرتا ہے۔ ہر زبان کا محاورہ اسی کے ساتھ مخصوص ہوتا ہے۔ دوسری زبان میں اس کا ترجمہ نہیں کیا جاسکتا۔ اس لیے ان کا صحیح استعمال زبانِ دانی کی دلیل ہے اور زبانِ دانی کی سادگی اور اصلی حسن بھی محاورے ہی سے ظاہر ہوتا ہے۔ محاورے کی غلطیاں کئی طرح کی ہوتی ہیں : ایک تو یہ کہ محاورہ جن معنی غیر موضوع لہ پر استعمال ہوتا ہے تا واقعیت کی وجہ سے اس کے سوا دوسرے معنوں میں اس کا استعمال کیا جائے۔ یا یہ کہ محاورے کے الفاظ بدل دیے جائیں یا محاورے کے الفاظ کے حقیقی معنی لیے جائیں۔ مثلاً تاج کا شعر ہے ۔

دیکھ کر حلقِ حرم کو جو چڑھاتا ہے بھویں

عشق ہے مجھ کو دلا اس صلح ہے دیں کا

مجاورہ ناک بخوں چڑھتا ہے، 'بھویں چڑھتا' نہیں۔۔۔ خواجہ آتش کا شعر ہے ۔
 ویم و خیال کے بھی نہ ہاتھ آئے وہ کمر
 جہت کا اس دامن کی کسی کو دامن نہ ہو
 'کسی کو دامن نہ ہو' خلاف مجاورہ ہے۔ 'کس کا منہ ہے' یا 'منہ نہیں' مجاورہ ہے۔

روزمرہ:

روزمرہ اس بول چال اور اسلوب بیان کو کہتے ہیں جو خاص دہلی زبان استعمال کرتے
 ہیں۔ اس میں قیاس کو دخل نہیں۔ صرف سماعت پر دار و مدار ہے۔ درحقیقت روزمرہ فصاحت ہی
 کا ایک فرو خاص ہے۔

روزمرہ کی غلطیاں بھی عام ہیں۔ مثلاً آتش۔

سوئی کو تیرے حکم سے دریا نے راہ دی
 قزموں کو تو نے فرق کیا رود نیل کا

رود نیل میں صحیح روزمرہ ہے۔

کس کس کو خاک میں نہیں ملوایا آپ نے
 کشتہ ہے کون کون تمہارے غرور کا

دوسرے مصرع میں بھی حرف لٹی ہونا چاہیے تھا، کیونکہ عطف کا قاعدہ یہ ہے کہ جب دو فقرہوں کو
 حروف لٹی کے ساتھ عطف کرتے ہیں تو دونوں فقرہوں میں حروف لٹی لاتے ہیں، مثلاً 'نہ یا' نہ یا نہ
 قرار آیا۔

کیا جہنم سب یار سے تشبیہ دیجیے
 کیفیت نگاہ نہیں جام کے لیے

روزمرہ کے مطابق 'جام' میں 'کہنا' چاہیے تھا۔

۔۔۔ مانوڑ و منقول از 'تسبیح البلاغت'، مؤلف سجاد مرزا ایک دہلوی

ارشاداتِ طباطبائی

رہا مگر کوئی تا قیامت سلامت

پھر اک روز مرنا ہے حضرت سلامت

’ہے‘ اس شعر میں اور ہی معنی رکھتا ہے۔ یہ معنی فرض و وجوب پر دلالت کرتا ہے لیکن مصدر کے ساتھ ان معنی پر زیادہ آتا ہے۔ کہتے ہیں مجھے ایک خط لکھتا ہے اور کئی خط لکھتے ہیں اور کتاب لکھتی ہے اور کتابیں لکھتی ہیں۔ اور لکھنے کے بعض شعرا جو دعویٰ حقیقت رکھتے ہیں مصدر کو قابلِ تحریف نہیں سمجھتے اور اس کے افراد اور جمع و تذکیر و تانیث کو غلط سمجھتے ہیں وہ یوں کہتے ہیں مجھے ایک خط لکھتا ہے اور کئی خط لکھتا ہیں اور کتاب لکھتا ہے اور کتابیں لکھتا ہیں لیکن یہ محاورے میں قیاس ہے جو قابلِ قبول نہیں۔ ہے یہ کہ وہ بھی گھج ہے اور یہ بھی گھج۔ دونوں طرح بولتے ہیں۔

دھول دھپا اس سرا پا ناز کا شیوہ نہ تھا

ہم ہی کر بیٹھے تھے غالب پیشِ دلی ایک دن

’ہم ہی‘ اور ’تم ہی‘ کی جگہ ’ہمیں‘ اور ’تھیں‘ محاورہ ہے۔ پھر کہتے ہیں۔

آخر کو ہے خدا بھی تو اسے میاں جہاں میں

بندے کے کام کچھ کیا موقوف ہیں تمہیں پر

’زمین‘ اور ’تھیں‘ قافیہ ہے۔ مصنف نے ضرورتِ شعر کے سبب سے ’ہم ہی‘ باندھ دیا۔ نثر میں اس طرح کہنا ہرگز نہیں درست لیکن اس کے نتیجے میں اکثر لوگ زبان کو خراب کر بیٹھے۔ اور سنوا محاورے میں قیاس نہیں درست دہن نہیں اور وہیں کو بھی یہاں ہی اور وہاں ہی کہا کرو۔

کی ہم نفسوں نے اڑ کر یہ میں تقریر

اچھے رہے آپ اس میں مگر ہم کو ڈبو آئے

مجاورہ یہ ہے کہ ہم کو اس امر میں کلام ہے یعنی ہم اسے نہیں مانتے۔ مصنف نے یہ
تصرف کیا کہ کلام کی جگہ تقریر کیا اور مجاورہ میں تصرف کرنے سے وہ معنی باقی نہیں رہتے۔
آزاد لکھتے ہیں ایک دن میں اوج سے ملا اور استاد مرحوم کے مطلع کا ذکر آیا۔

مقابل اس رخ روشن کے شمع گر ہو جائے

صبا وہ دھول لگائے کہ بس سحر ہو جائے

کئی دن کے بعد جو رستے میں ملے تو دیکھتے ہی کھڑے ہو گئے اور کہا

یاں جو رنگ گل خورشید کا کھڑکا ہو جائے

دھول و ستار فلک پر لگے ترکا ہو جائے

اور کہا کہ دیکھا، مجاورہ یوں بانٹھا کرتے ہیں۔ میں سمجھ گیا کہ یہ طر کرتے ہیں کہ سحر ہو جائے جو
استاد نے بانٹھا یہ جائز نہیں۔ مگر تباہل کر کے میں نے کہا کہ حقیقت میں بات کے کھڑکے کا
آپ نے خوب تریم کیا اور استاد نے میں لاکر۔ میری طرف دیکھ کر ہنسے اور کہا: ابھی واہ، آخر
شاگرد تھے، ہماری بات ہی بگاڑ دی۔

اس نقل سے ایک بات یہ بھی معلوم ہو گئی کہ لکھنؤ میں جس معنی پر صبح ہو جانا بولتے ہیں
وہی میں ترکا ہو جانا مجاورہ ہے اور سحر ہو جانا دونوں جگہ خلاف مجاورہ ہے۔

اس نزاکت کا برا ہو، وہ بھٹے ہیں تو کیا

ہاتھ آویں تو انھیں ہاتھ لگائے نہ بنے

لفظ 'نزاکت' کے لفظ ہونے میں کوئی شبہ نہیں۔ اس وجہ سے کہ نازک فارسی لفظ ہے،
اس کا مصدر نزاکت عربی کے قیاس پر بنا لیا ہے۔ لیکن اساتذہ فارسی کی یہ گڑبست ہے جن کی
تقلید آنکھ بند کر کے اردو والے کرتے ہیں۔ اسی طرح اردو میں بھی چاہئے کہ اسم مصدر چاہت
اور رنگ سے رنگت، اور اسی طرح بادشاہت بنا لیا ہے اور مجاورہ نے اور اساتذہ کے استعمال
نے ان سب لفظوں کو جھج بنا دیا ہے۔

غالب گر اس سطر میں مجھے ساتھ لے جائیں

جج کا ثواب نذر کروں گا حضور کی

ایک چپ نحوی طلسم زبان اردو میں یہ ہے کہ مصنف نے جہاں پر 'کی' کو صرف کیا ہے یہاں محاورے میں 'کے' بھی کہتے ہیں، مگر قیاس یہی چاہتا ہے کہ 'کی' کہیں۔ اسی طرح لفظ 'طرف' جب اپنے مضاف الیہ پر مقدم ہو تو 'کی' کہنا صحیح نہ ہوگا۔ مثلاً ع۔۔۔ پختگی کتبہ آء طرف آسمان کے۔ اس مصرع میں 'کی' کہنا خلاف محاورہ ہے اور پھر لفظ طرف مؤنث ہے۔ اگر اس لفظ کو مؤخر کر دو تو کہیں گے، آسمان کی طرف۔ اور اگر مقدم کر دو تو کہیں گے: طرف آسمان کے۔ غرض کہ ایک لفظ جب مقدم ہو تو مذکر ہو جائے، مؤخر ہو تو مؤنث ہو جائے۔ اسی کی نظیر 'نذر کرتا بھی ہے'۔

آم کا کون مرد میدان ہے
شر و شارب گوے و چنگاں ہے
تاک کے تی میں کیوں رہے ارمان
آئے، یہ گوے، اور یہ میدان

لفظ، 'تاک' کو مصنف مرحوم نے جڈ کیر باندا ہے۔۔۔ ضابطہ یہ ہے کہ فارسی یا عربی کا جو لفظ کہ اردو میں بولا نہ جاتا ہو، اول اس کے معنی پر نظر کرتے ہیں۔ اگر معنی میں تانیث ہے تو تانیث اور اگر مذکر ہے تو جڈ کیر اس لفظ کو استعمال کرتے ہیں دوسرے اس کے ہم وزن اسما جو اردو میں بولے جاتے ہیں اگر وہ سب مؤنث ہیں تو اس لفظ کو بھی مؤنث سمجھتے ہیں۔ اگر اس وزن کے سب اسما مذکر ہیں تو اس لفظ کو بھی جڈ کیر بولتے ہیں۔ اسی بنا پر لفظ امروہ کہ محاورہ اردو میں داخل نہیں ہے شعرا اکثر مذکر باندا کرتے ہیں اس لیے کہ آنسو اور ہازد اور چاقو وغیرہ جس میں ایسا نام معروف ہے سب مذکر ہیں۔ لیکن امروہ کے معنی کا جب خیال کیجیے تو بھوں مؤنث لفظ ہے۔ اس خیال سے مؤنث بھی باندا جاتے ہیں۔ اب لفظ تاک کے معنی کا لحاظ کیجیے تو نخل مؤنث ہے، تاک کو بھی مؤنث ہونا چاہیے۔ اس سے مشابہ وہم وزن جو اسما اردو میں ہیں وہ بھی مؤنث ہیں، جیسے خاک، تاک، ذائقہ، بانک، راکھ، آنکھ۔ قیاس بھی یہی

چاہتا ہے کہ لفظ 'تاک' کو مائنٹ بولنا چاہیے۔

اور میں وہ ہوں کہ گرجی میں کبھی غور کروں

غیر کیا، خود مجھے نفرت مری اوقات سے ہے

'مجھے میری اوقات سے نفرت ہے' محاورہ اردو کی رو سے محض غلط ہے۔ نہ لکھنؤ کی یہ

زبان ہے نہ دہلی کی۔ اکبر آباد کی ہوتی ہو۔ اصل میں محاورہ یہ ہے کہ 'مجھے اپنی اوقات سے نفرت

ہے'۔ وہ رو کے بچی قہج ہوتا ہے کہ غالب کی زبان سے یہ لفظ کیونکر نکلا۔ جن لوگوں کی اردو

درست نہیں ہے ان کو اس طرح بولتے سنا ہے۔ میں نے میرا قلم پایا، تم نے تمہارا قلم پایا۔ 'اپنے'

کے استعمال میں بس وہی لوگ دھوکا کھاتے ہیں۔ اہل زبان کبھی بہک کے بھی 'اپنے' کی جگہ

'میرا' تیرا نہ کہیں گے۔ ضابطہ کلیہ یہ ہے کہ جو قائل یا مشبہ قائل ہو اس کی ضمیر مضاف الیہ ہو کر

متعلق نہیں ہو سکتی۔ ایسے موقعوں پر 'اپنے' کو استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً: 'زیادہ اس کی زندگی سے

بیزار ہے، مجھے میری زندگی سے نفرت ہے۔ ان دونوں صورتوں میں یوں کہنا چاہیے کہ زیادہ اپنی

زندگی سے بیزار ہے، مجھے اپنی زندگی سے نفرت ہے۔

رات کو آگ، اور دن کو دھوپ

بھائ میں جائیں ایسے لیل و نہار

آگ تاپے کہاں تنک انسان

دھوپ کھاوے کہاں تنک جاں دار

دھوپ کی تابش، آگ کی گرمی

دقا رتنا عذاب آثار

تینوں شعروں میں آگ اور دھوپ کا لفظ ہے اور لطف سے ہے۔ لیل و نہار کو مصطف

نے جمع کر کے باندھا ہے، مگر اکثر مفرد استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً اگر بھی لیل و نہار رہا تو زندگی

کیوں کر ہوگی؛ لب و لہجہ اچھا ہے؛ شعر و سخن سیکھا؛ بات کا سرچر نہ ملا؛ منہ ہاتھ ٹوٹ گیا؛ لہو

پانی ایک ہوا۔

دونوں لفظ مؤنث ہوں تو وہ بھی اسی طرح مفرد ہی بولے جاتے ہیں، جیسے: خیر و عافیت معلوم ہوئی؛ اس کی آنکھ ناک اچھی ہے۔

نہایت عجیب بات یہ ہے کہ ایک لفظ مؤنث اور دوسرا مذکر اسے بھی مفرد بولتے ہیں اور اس کے فعل کی تہ کیر و تانیث محاورے پر موقوف رہتی ہے۔ مثلاً: اس عورت کا کمر کولا اچھا ہے؛ بول چال اچھی ہے؛ آسمان و زمین ایک کر دیا؛ زمین آسمان دوسرا ہو گیا۔

اکثر ایسے بندھے ہوئے محاورے ہیں کہ جمع بول ہی نہیں سکتے اور نحو اردو میں غیر ذوی افعال کے لیے اکثر مواقع میں جمع بولنا ضرور ہے۔

ہر زبان میں یہ بات ہے کہ جس طرح ادنیٰ درجے کے لوگوں کی زبان اچھی نہیں ہوتی اسی طرح کچھ پڑھے ہوئے لوگ بھی بعض الفاظ کا غلط کرتے ہیں، بعض محاورات کی تصحیح کرتے ہیں اور زبان کو طراب کر ڈالتے ہیں۔ بعض اشخاص محاورے میں نحوی یا نحوی قیاس کو دخل دے کر خرابی کرتے ہیں۔۔۔ اور علمائے زبان تو سب سے زیادہ بگڑی ہوئی ہوتی ہے کہ وہ علوم و فنون کے اصطلاحات اپنے محاورات میں داخل کرتے ہیں اپنی زبان کی نحو و ترتیب کلمات کو بھول جاتے ہیں۔ لفظی ترجمہ کرتے کرتے غیر زبان کی خواہی زبان میں جاری کرنے لگتے ہیں۔

اہل ادب کا اتفاق ہے اس بات پر کہ جس تقریر و تحریر میں اصطلاحات کا زیادہ خرچ ہو اس سے بڑھ کر کوئی کمزور زبان نہیں ہو سکتی اور اہل فن کا یہ حال ہے کہ اس قدر اصطلاحات وضع کیے ہیں کہ ان کی ایک نئی زبان ہو گئی ہے کہ اصطلاحات یاد کرنے میں ادب سے محروم رہ جاتے ہیں۔

شرح کلام غالب از طباطبائی

میں دم سے بھی پرے ہوں دردِ غافلِ بارِ ہا

مصری آو آفتیں سے ہالِ علقا بل گیا

’پرے‘ کا لفظ اب متروک ہے۔ لکھنؤ میں تاج کے زمانے سے روزمرہ میں عوام الناس کے بھی نہیں ہے۔ لیکن دہلی میں ابھی تک بولا جاتا ہے اور نظم میں بھی لاتے ہیں۔ میں نے اس امر میں نو اب مرزا خان تاج سے تحقیق چاہی تھی۔ انھوں نے جواب دیا کہ میں نے آپ لوگوں کی خاطر سے (یعنی لکھنؤ والوں کی خاطر سے) اس لفظ کو چھوڑ دیا مگر یہ کہا کہ مؤمن خاں صاحب کے اس شعر میں

چل پرے ہٹ، مجھے نہ دکھلا منہ

اے شبِ بھر تیرا کالا منہ

اگر پرے کی جگہ ادھر کہیں تو برا معلوم ہوتا ہے۔ میں نے یہ کہا کہ ’پرے‘ ہٹ بندھا ہوا محاورہ ہے اس میں پرے کی جگہ ادھر کہنا محاورے میں تصرف کرنا ہے اس سبب سے برا معلوم ہوتا ہے درد نہ پہلے جس محل پر ’چل پرے‘ ہٹ بولتے تھے اب اسی محل پر ’دور بھی ہو‘ محاورہ ہو گیا ہے۔ اس توجیہ کو پسند کیا اور مصرع کو پڑھ کر الفاظ کی نشست کو غور سے دیکھا۔۔۔ ’دور بھی ہو‘ مجھے نہ دکھلا منہ اور حسین کی۔ (سجاد مرزا بیگ دہلوی کے بیو جب ’دور‘ نے اور ’پرے‘ دونوں لفظ اہم ہیں اور ہرگز قابلِ ترک نہیں۔ الفاظ کے ترک و اختیار کی بحث آپ مقالہ ”دہلی اور لکھنؤ کی زبان“ میں پڑھ آئے ہیں۔ یہاں متعلقہ اقتباس کا اعادہ مناسب معلوم ہوتا ہے۔

سجاد بیگ فرماتے ہیں:- ”دورے اور پرے کو سرے سے زبان سے نکال دیں ۱۱۱۔ اگر

ایک خطِ مستقیم میں کئی چیزیں ہوں تو اہل زبان قریب کے لیے دورے اور بعید کے لیے پرے کہتے ہیں۔ ان لفظوں کی بجائے ادھر ادھر، دور نزدیک خواہ کوئی بھی لفظ نہ کہ دو ایک سیدھ میں

ہونے کا مفہوم چورے اور چے میں ہے نہیں پیدا ہوتا۔“)

شوق ہر رنگ رقیب سروساں نکلا

قیس تصویر کے پردے میں بھی عیاں نکلا

’ہر رنگ‘ کے معنی ہر حال میں اور ہر طرح سے۔ اگر یوں کہتے کہ شوق ہر طرح رقیب سروساں نکلا یا شوق بے طرح رقیب سروساں نکلا، جب بھی مصرع سوزوں تھا لیکن تصویر کے مناسبات میں سے رنگ کو سمجھ کر ’ہر رنگ‘ کہا اور ہر طرح و بے طرح کو ترک کیا۔ مناسبت کے لیے محاورے کا لفظ چھوڑ دینا اچھا نہیں۔

نالہ دل نے دیے اوراق لخت دل بیاہ

یادگار نالہ اک دیوانا بے شیرازہ تھا

’بہادادون‘ فارسی کا محاورہ ہے، اردو میں برباد کرنا کہتے ہیں۔

بھر مجھے دیدار تر یاد آیا

دل جگر سمجھنے فریاد آیا

دوسرے مصرع میں ’آیا‘ ’ہوا‘ کے معنی پر ہے۔ فارسی کا محاورہ ہے، اردو میں اس طرح محاورہ نہیں بولتے۔

سادگی ہائے حیرت یمن

بھر وہ تیرنگہ نظر یاد آیا

پہلے مصرع میں سے ’دیکھو‘ محذوف ہے۔

غیر دامادگی اسے حسرت دل

نالہ کرتا تھا، جگر یاد آیا

’قول کر‘ پہلے مصرع میں محذوف ہے۔ اور اس قسم کے محذوفات فارسی میں ہوتے ہیں۔ اردو کی زبان اس کی مساعہ نہیں۔ حذف سے شعر میں حسن پیدا ہو جاتا ہے مگر اسی جگہ جہاں

محاورہ میں حذف ہے۔

پہنچے میں صیب نہیں، رکھے نہ فرہاد کو نام
ہم ہی آشفتہ سروں میں وہ ہواں میر بھی تھا
”ہم ہی“ اور ”تم ہی“ اور ”اس ہی“ اور ”ان ہی“ کی جگہ پر ہمیں، اور تمہیں اور اسی اور انہیں
اب محاورے میں ہے اور یہ کلمات اپنی اصل سے تہاؤ نہ کر گئے ہیں۔

میں اور اک آفت کا نکلا وہ دلی وحشی، کہ ہے
عافیت کا دشمن اور آوارگی کا آشنا

”ہوں“ محذوف ہے، یعنی ”میں ہوں“ اور وہ دل جو دشمن عافیت ہے۔ ظاہر ہے کہ آفت
کوئی ایسی شے نہیں ہے جس کا نکلا بھی ہو مگر محاورے میں قیاس کو دخل ہی نہیں۔ اسی طرح پری کا
نکلا، جو کہ نکلا بھی محاورہ ہے۔ چاند کا نکلا البتہ معنی رکھتا ہے اور پہلے بھی محاورہ تھا، اس کے بعد
پری کا نکلا اور حور کا نکلا اور آفت کا نکلا اسی قیاس پر کہنے لگے اور اب سب صحیح ہیں۔

گر نہیں بکبت گل کو ترے کوپے کی ہوں

کیوں ہے گردِ رہ جولاں صبا ہو جانا

یعنی پھر فعل اس کا کیوں ہے کہ صبا کی گردِ راہ بن جاتی ہے یعنی صبا کے ساتھ حیرے
کوپے میں آنے کی ہوں رکھتی ہے۔ ردیف محاورے سے گری ہوئی ہے۔

فلس نہ انجمن آرزو سے باہر کھینچ

اگر شراب نہیں انتظار ساغر کھینچ

یعنی آرزو کا دم بھرے جا، اس سے ملحد نہ ہو۔ اگر شراب کھینچنے کو نہیں ملتی تو اس کا
انتظار ہی کھینچ۔ ”کھینچ“ کی لفظ شراب اور انتظار دونوں سے تعلق رکھتی ہے لیکن انتظار کھینچنا تو
اردو کا بھی محاورہ ہے، شراب کھینچنا فارسی کا محض ترجمہ ہے کہ سے کشیدن وہ لوگ شراب پینے
کے معنی میں بولتے ہیں۔ اسی طرح سے وہ شعروں کے بعد مصنف نے کہا ہے: غ۔۔۔ بکوری
دل و چشم رقیب ساغر کھینچ۔ اور یہ بھی محاورہ اردو کے خلاف ساغر کشیدن کا ترجمہ ہے اور ساغر

کا جتنا مراد لیا ہے۔

مرے قدح میں ہے صہائے آتشِ پنہاں

بروئے سرفہ کتابِ دلِ سمندر کھینچ

یعنی جب شراب جھگی ہوئی آگ کی ہے تو کتاب بھی سمندر کے دل کا چاہیے کہ دل بھی باطنی شے ہے۔ کتاب نے یہاں کچھ مزہ نہ دیا۔ 'کھینچ' ترجمہ ہے، دستِ خواں پر جن دے یا لگا دے محاورہ کا اردو ہے۔

حسنِ غزے کی کشاکش سے چمنا میرے بعد

بارے آرام سے ہیں اہلِ جفا میرے بعد

چمنا اور چھوٹا ایک ہی معنی پر ہے، الف تعدیہ بڑھانے کے بعد 'ٹ' کا 'ن' کروینا فصیح ہے یعنی چھوٹا فصیح ہے اور چمنا تا لیر فصیح۔ اور چھوڑنا اور چھڑنا دونوں متعدی ہیں۔ چھوٹا سے چھوڑنا متعدی بیک مفعول ہے چھپے چھوٹا سے پھوڑنا اور ٹوٹنا سے توڑنا اور چھڑنا متعدی بہ دو مفعول ہے۔ بعض قبیحین زبانِ دہلی کے کلام میں چھوٹا دیکھنے میں آیا ہے، اہلِ لکھنؤ اس طرح نہیں کرتے۔

بگر . محض آزاد، تسلی نہ ہوا

جوئے خوں ہم نے بہائی تہی ہر خار کے پاس

بگر تسلی نہ ہوا خلاف محاورہ ہے۔

فردغِ حسن سے ہوتی ہے حل ہر مشکلِ عاشق

نہ ٹٹکے شمع کے پا سے نکالے گر نہ خارِ آتش

شمع کے ذورے کو خارِ شمع کہتے ہیں اور اس خار کا نکالنے والا شعلہ شمع ہے۔ اور 'حل' کو تائید ہاتھ صاف ہے، شاید 'مشکل' کے ہمسایہ میں ہونے سے دھوکا کھایا اور نہ محاورہ یہ ہے کہ میں نے اس کتاب کا حل کھرا۔

سر کھاتا ہے جہاں دلم بگر اچھا ہو جائے

لذتِ سنگِ باندازہٴ تقریر نہیں

’جہاں‘ اس شعر میں ’جس‘ وقت کے معنی پر ہے اور اصل میں یہ لفظ ’جس‘ جگہ کے معنی کے لیے موضوع ہوا ہے مگر محاورے میں معنی ’جہاں‘ کے لیے بھی بول جاتے ہیں۔ باندازہٴ تقریر نہ ہونا یہ معنی رکھتا ہے کہ جس قدر بیان کو وسعت ہے لذتِ سنگ اس سے کہیں زیادہ ہے۔

غالب اپنا یہ عقیدہ ہے بقول، ناسخ

آپ بے بہرہ ہے جو معتقدِ سیر نہیں

غالب اور سیر دونوں بزرگ اکبر آبادی ہیں یعنی زبان آنے کی عمر دار السلطنت اکبر آباد میں گزری۔ نواب مصطفیٰ خاں شیخہ، غالب مرحوم کو لکھتے ہیں: ’سناٹا مستقر الخلالہ اکبر آباد از استقرارش سرگرم ناز بود، انکوں دار الخلالہ شاہ جہاں آباد میں نسبت غیرت افزاے صفایاں و شیراز۔۔۔ اور میر محمد حسین صاحب آزاد میر محمد تقی سیر کو لکھتے ہیں: باب کے مرنے کے بعد (اکبر آباد سے) دہلی میں آئے۔ اور نگلشن بے خار میں ہے: ’سیر از اہل اکبر آباد است۔ در بدو حال بہ شاہجہاں آباد آمد، جمع خیالوں کا کام بر گشتہ در کھنوسی گزرانید و ما محتاج از سرکار نواب وزیر الممالک بہادر یافت۔ ہم دریاں چاہیں ملک عدم شتافت۔ اب اگر غالب کو دہلوی کہو تو سیر کو کھنوسی کہنا ضرور ہے مگر ان دونوں استادوں کی زبان یہ کہہ رہی ہے کہ نہ وہ دہلوی ہیں نہ یہ دہلوی ہیں۔ اور اردو زبان کا حال ایک لفظ سے معلوم ہو جاتا ہے، زیادہ تخلص کرنے کی ضرورت نہیں۔ سیر مرحوم کے محاورے میں سارے دیوان میں چاہا ’اور‘ کا لفظ ’طرف‘ کے معنی پر ہے حالانکہ دہلی کی زبان میں یہ لفظ کبھی نہ تھا۔ مرزا غالب مغفور فرماتے ہیں: ایک دل حس پر یہ ناغیہ داری ہائے ہائے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں: پارسلوں کا چھوڑیں ساتویں دن بیو پنہا خیال کر رہا ہوں۔ ایک جگہ لکھتے ہیں: چنگ پر سے کھسل پڑا کھانا کھا لیا۔۔۔ حالانکہ ان کے معاصرین میں کسی کی زبان پر دہلی و کھنؤ میں یہ الفاظ نہ تھے۔ انصاف یہ ہے کہ یہ دونوں زبان اکبر آباد کے لیے مایہ فخر و ناز ہیں۔ وہ ایک لفظوں کے نامانوس ہونے سے ان کی زبان پر حرف نہیں آ سکتا۔۔۔۔۔ جن باتوں پر کہ اب دارو مدار استلوی کا آرہا ہے وہ عروضی تکنیکی اور غیاث

الفاظ کی سطر گردانی ہے۔ یہ دونوں بزرگ محاورے کے آگے نہ غلطی کی پروا کرتے تھے نہ قواعد کا خیال رکھتے تھے۔۔۔ غرض کہ قدر شناسی فن اور محبت وطن دونوں امر اس بات کے مقتضی ہوئے کہ غالب نے ناسخ کے ساتھ اس عقیدے میں اتفاق کیا کہ، سچ۔

آپ بے بہرہ ہے جو معتقد میر نہیں۔

دل آفتلگاں، خال کچ دامن کے

سویدا میں، سحر عدم دیکھتے ہیں

’سیر‘ عربی لفظ ہے اور پہلے کے معنی پر عربی میں مستعمل ہے لیکن فارسی و اردو میں تماشا کے معنی پر مستعمل ہے۔ مصنف نے یہاں اہلی نظم کے مذاق کے موافق نظم کیا ہے اور اس سبب سے لفظ سیر کی اضافت درست ہے۔

تماشا کہ اے محم آئینہ داری

تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں

فارسی والے کہتے ہیں : مددے یعنی مدد کر؛ لگا ہے یعنی لگاؤ کر؛ تماشاے یعنی تماشا دیکھ؛ رفتے یعنی دلم لگا؛ دنتے یعنی ہاتھ پکڑا۔ اسی مذاق کے موافق مصنف نے یہاں فعل کو محذوف کیا ہے لیکن اردو میں خالی ’تماشا‘ کہہ دینا محاورہ نہیں ہے۔

میں اور حظ وصل، خدا ساز بات ہے

جاں نذر دینی بھول گیا اضطراب میں

یعنی مجھ کو اور حظ وصل حاصل ہو! ایسے غیر مترقب امر پر اظہار تعجب میں فعل کا حذف محاورے میں ہے۔ اسی طرح مقام مبالغہ میں بھی فعل کو حذف کرتے ہیں۔ جیسے : یہ ہاتھ اور اسکی گوارہ۔ دینی مصدر مؤنث ہے۔

شاید ہستی مطلق کی کمر ہے عالم

لوگ کہتے ہیں کہ ہے، پر ہمیں منظور نہیں

مصنف نے لفظ منظور کو یہاں مبصر و مرنی کے معنی پر استعمال کیا ہے۔ محاورہ اس کے

مساعد نہیں۔

مشق و مزدوری عشرت کو خسرو، کیا خوب

ہم کو تسلیم کو نامی فرہاد نہیں

ہم کو تسلیم نہیں یعنی ہمارے نزدیک مسلم نہیں یعنی مصدر کو یہ معنی مفعول استعمال کیا ہے

اور عربی کے مصدر اکثر اردو میں اس طرح لوگ استعمال کیا کرتے ہیں، جیسے کہتے ہیں: مطلب

حصول ہوا یعنی حاصل ہوا۔؛ راز افشا ہوا یعنی فاش ہوا۔ لیکن جو لوگ عربی دانا ہیں وہ ایسی

عبارات سے احتراز کرتے ہیں اور محاورہ بگاڑ لیتے ہیں۔

زمانہ سخت کم آزار ہے بھان اسد

وگرنہ ہم تو توقع زیادہ رکھتے ہیں

’سخت‘ کا استعمال بہت کے معنی پر فارسی کا محاورہ ہے، اردو میں بہت کم مستعمل ہے۔

پہاں تھا دام سخت قریب آشیان کے

اڑنے نہ پائے تھے کہ گرفتار ہم ہوئے

’سخت قریب‘ محاورہ فارسی میں بہت قریب کے معنی پر ہے۔

حد چاہیے سزا میں عقوبت کے واسطے

آخر گناہ گار ہوں، کافر نہیں ہوں میں

لفظ ’کافر‘ میں اہل زبان ’ف‘ کو زیر پڑھتے ہیں لیکن نظم کا محاورہ زیر ہے۔ اسی سبب سے

اس کو ساغر کے ساتھ قافیہ کرتے ہیں۔ یہ خیال نہ کرنا چاہیے کہ ضرورت قافیہ کے لیے محسوس کو

مشق کر لیتا درست ہوگا بلکہ (یہ لفظ) مخصوص سمجھنا چاہیے اس نظم کے لیے۔

دی سادگی سے جان، پڑوں کو بکن کے پاؤ

ہیہات کیوں نہ ٹوٹ گئے پھر زن کے پاؤ

کسی کی مصیبت پر جوش محبت میں کہتے ہیں کہ: ہے ہے، میں اس کے پاؤں پڑوں۔

اور یہ بڑے محاورے کا لفظ ہے۔ اور التجا کے لیے تو پاؤں پڑنا مشہور بات ہے۔

واں پہنچ کر جو غش آتا ہے ہم ہے ہم کو
 صد رہ آہنگِ زمیں ہوں قدم ہے ہم کو
 لفظ 'ہیم' باضافت و بلا اضافت دونوں طرح صحیح ہے لیکن اردو کا محاورہ یہی ہے کہ اس
 لفظ کو ہے اضافت بولتے ہیں۔ فارسی عربی کے جتنے لفظ قو و ہمیں ہیں ان میں محاورہ اردو کا
 اجراع کرنا ضرور ہے ورنہ محفل فصاحت ہوگا۔

گئی وہ بات کہ ہو مٹھلو تو کیونگر ہو
 کہے سے کچھ نہ ہوا، پھر کہو تو کیونگر ہو
 اس غزل کے اکثر شعروں میں 'کیونگر ہو' لکھنؤ کے محاورے سے الگ ہے۔ یہاں 'کیونگر
 ہو' مصنف نے اہل دہلی کی طرح 'کیا ہو' کی جگہ پر کہا ہے۔
 اوپ ہے اور یہی نکلتی تو کیا کہے
 حیا ہے اور یہی گو گو تو کیونگر ہو
 اس شعر میں 'کیونگر ہو' کی جگہ 'کیونگر ہے' محاورے میں ہے۔

اٹھتے ہو تم اگر دیکھتے ہو آئینہ
 جو تم سے شہر میں ہوں ایک دو تو کیونگر ہو
 یہاں بھی 'کیونگر ہو' مصنف نے 'کیونگر ہے' کی جگہ پر کہا ہے۔
 بساطِ بزم میں تھا ایک دل یک قطرہ ٹوں وہ بھی
 سو رہتا ہے باغِ چکیدن سرنگوں وہ بھی
 اردو کی زبان مقفل نہیں ہے کہ 'چکیدن' کا لفظ اس میں لائیں مگر مصنف پر قاریت
 غالب تھی، اس سبب سے وہ نامافوس نہ کچھے۔

نہ کرتا کاش نال، مجھ کو کیا معلوم تھا ہدم

کہ ہوگا باعیت افزائش در دروں وہ بھی
 پہلا مصرع محاورے میں ڈھلا ہوا ہے لیکن دوسرے مصرع پر فارسیت ہے طرح غالب
 آتی ہے۔ ہدم کا لفظ نالہ کے مناسب ہے ورنہ یہاں 'پہلے' کا لفظ یا 'ناصح' کا لفظ بھی کھپ سکتا
 تھا۔

نہ لائی شوخی اندیشہ تاب رنجِ نومیدی
 کب افسوس ملتا مجھ تجھو تھا ہے
 یہاں مصنف نے تھکن کلام کی راہ سے 'تجدیدِ مجہد تھا' کے بدلے 'مجہدِ تجدید تھا' کہا، گو
 محاورے سے الگ ہے لیکن معنی درست ہے۔ اور یہ بھی احتمال ہے کہ دھوکا کھایا۔ جیسے 'اصلاح
 ذاتِ الہین' کے مقام پر ایک خط میں 'اصلاحِ بین الذاتین' لکھ گئے ہیں۔ وہ فقرہ یہ ہے: اگر خدا
 خواست مجھ میں اور مولوی صاحب میں رنج پیدا ہوتا تو آپ بہت جلد اصلاحِ بین الذاتین کی
 طرف توجہ کرتے۔

میرے ہونے میں ہے کیا رسوائی
 اے وہ مجلس نہیں غلوت ہی سہی
 "اے وہ" کا لفظ اس میں بہت دلچسپ ہے۔ اہلِ زبان ہی اس کو سمجھیں گے۔
 کس روز ہتھیں نہ تراشا کیے بدو
 کس دن ہمارے سر پہ نہ آ رہے چلا کیے
 تہمت ہونا، تہمت کرنا، تہمت دھرنا، تہمت بانٹنا، تہمت بٹانا، تہمت لگانا یہ سب
 محاورے میں ہے مگر تہمت تراشا مصنف نے فقط آ رہے کی رعایت سے کہہ دیا۔
 خد کی ہے اور بات، مگر خو بُری نہیں
 بھولے سے اس نے سیکڑوں وعدے وفا کیے
 اب دلی کی زبان میں برخلاف لکھنؤ کے سیکڑوں کی لفظ میں توں بھی داخل ہو گیا ہے۔

نیکروں کو سینکڑوں کہنے لگے ہیں۔ اسی طرح پراسٹے کو پراسٹا کہتے ہیں۔

ہینائے سے ہے سرو نشاط بہار سے

بال تدرہ جلوۂ سوج شراب ہے

شعرا کی عادت ہے کہ سرو کے ساتھ قمری کا ذکر کرتے ہیں۔ مصنف نے تدرہ کو بانٹھا اور قمری کو چھوڑ دیا۔ فقط فارسیت مصنف کو اس طرف لے گئی کہ مصطلحات فارسی میں بال تدرہ، لکڑا کر کو بھی کہتے ہیں۔

گرچہ ہے طرزِ تفاعل پر وہ دارِ رازِ عشق

پر ہم ایسے کھوئے جاتے ہیں کہ وہ پا جائے ہے

اس کے سامنے جا کر ہم ایسے کھوئے جاتے ہیں یعنی از خود رفتہ ہو جاتے ہیں کہ وہ پا جاتا ہے یعنی سمجھ جاتا ہے کہ اس پر جادہ چل گیا، اگرچہ وہ تفاعل کا انداز رکھتا ہے تا کہ رازِ دل کا کچھ پر وہ رہ جائے۔ یہ یاد رہے کہ کھوئے جانا (’نے کے ساتھ) از خود رفتگی کے معنی پر ہے۔ اگر کھو جانا کہیں تو یہ معنی نہ پیدا ہوں گے۔

سایہ میرا مجھ سے مثلِ دو بھاگے ہے اسد

پاسِ مجھ آتشِ جہاں کے کسی سے نہیں جاتے ہے

یعنی میری وہ حالت ہے کہ سایہ تک ساتھ نہیں دیتا۔ یہ سارا مضمون تو محاورہ ہے لیکن مصنف نے اسے تخیلیات سے رنگا ہے۔

رنجِ وہ کیوں کھینچے وا ماندگی کو عشق ہے

اتھ نہیں سکتا تارا جو قدمِ منزل میں ہے

اس شعر میں معلوم ہوتا ہے ’کا‘ کی جگہ ’کو‘ کاتب کا سو ہے۔ اور اس صورت میں معنی صاف ہیں۔ لیکن عجیب نہیں کہ ’کو‘ ہی کہا ہو تو معنی ذرا مختلف سے پیدا ہوں گے یعنی واماندگی کو میرے قدم سے عشق ہو گیا ہے اور وہ نہیں چھوڑتی کہ میں منزل مقصود کی طرف جاؤں۔ شعر میں

مصطفیٰ نے منزل سے رلیہ منزل مراد لی ہے۔ چنانچہ 'میں' کا لفظ اس پر دلالت کرتا ہے۔ یعنی محاورے میں منزل کو جب 'میں' کے ساتھ پولیس تو رلیہ منزل اس سے مراد ہوتی ہے اور جب 'پہ' کے ساتھ کہیں تو خود منزل مقصود مراد ہوتی ہے اور قاری دالوں کے محاورے میں 'مشق' پر معنی سلام و نیاز بھی ہے۔ اور اس صورت میں 'کو' صحیح ہے۔ یعنی ہم واماندگی کے نیاز مند ہیں کہ اس کی بدولت: اٹھ نہیں سکتا ہمارا جو قدم منزل میں ہے۔

(بیخود دیوی: واماندگی کو ہم سے عشق ہو گیا ہے۔ یعنی ناکامی و نامرادی ہم پر عاشق ہے۔ 'مرآۃ الغالب' ص ۲۳۵)

(مرضیٰ مرثیہ :- خواب مرزا جعفر علی خاں آخر لکھنوی نے پروفیسر آل احمد سرور کو بتایا تھا کہ "عشق ہے" کے معنی "آفرین" کے ہیں۔) (خواب باقی ہیں از پروفیسر آل احمد سرور، ص ۱۵۰) اس صورت میں شعر کے معنی یہ ہونے چاہئیں کہ واماندگی کو آفریں ہے کہ اس کی بدولت رنجِ راہ کھینچنے کی طاقت ہم میں نہیں رہی۔ اس لیے اٹھ نہیں سکتا ہمارا جو قدم منزل میں ہے۔۔۔ تھری کی ایک منزل کی رو بہ ہی 'عشق' ہے اور ہر جگہ آفریں ہے 'کے معنی میں ہے۔ فرماتے ہیں۔

شب شمع پر چنگ کے آنے کو عشق ہے
اس دل چلے کی تاب کے لانے کو عشق ہے
سر مار مار سنگ سے دیوانہ مر گیا
فرہاد کے جہان سے جانے کو عشق ہے
ایک اور جگہ فرماتے ہیں۔

عشق آن کی عقل کو ہے جو ما سوا ہمارے
ناچھڑ جانتے ہیں۔ نا بود جانتے ہیں

۔۔۔ (کامد بلی)

اے ساکنانِ کوچہ دلدار دیکھنا

تم کو کہیں جو غالبِ آشفستہ سر ملے

مہارت تو یہ ہے کہ وہاں کہیں غالب اگر مل جائے تو دیکھنا۔ اور مطلب یہ ہے کہ خیال رکھنا شاید غالب وہاں کہیں مل جائے۔ یہ مطلب اس مہارت سے 'جو' کے سبب سے نہیں نکلا۔ 'جو' کی لفظ نے جملے کو شرطیہ کر دیا اور شرط مقصود نہیں۔ محاورہ میں نہیں جاری ہے کہ اس معنی کو جملہ شرطیہ کی صورت میں ادا کرتے ہیں جیسا کہ مصنف نے کیا ہے اور یہ مسلک غر اردو کے نو اور میں سے ہے۔

کوئی دن مگر زندگانی اور ہے

اپنے جی میں ہم نے ضلانی اور ہے

بندش کی غلطی اور محاورے کے لطف نے اس شعر کو سنبھال لیا ورنہ غالب سا شخص اس بات سے بے خبر نہیں ہے کہ جی کی بات جی ہی میں رکھنا المعنی فی بطن الشاعر کہلاتا ہے۔ اس شعر سے سبق لینا چاہیے کہ بندش کے حسن اور زبان کے مزے کے آگے اساتذہ ضعف معنی کو بھی گوارا کر لیتے ہیں۔

ہم ہیں مشتاقی اور وہ بیزار

یا الہی، یہ ماجرا کیا ہے

دوسرا مصرع جس محاورے میں مصنف نے کہا ہے جو شخص اس کے محل استعمال کو نہ جانتا ہو گا اس کی نظر میں شعر سست اور مصرعے بے ربط معلوم ہوں گے۔ محل استعمال اس کا یہ ہے کہ جب کسی کے پیچھے غمزدوں پر استہزا یا تحقیر یا انتہاء غرٹ مقصود ہوتا ہے جب اس طرح کہتے ہیں۔ اور اسی مناسبت سے مصنف نے مصرع لکھا ہے اور معشوق پر استہزا کیا ہے۔

ظاہر ہے کہ گھبرا کے نہ بھاگیں گے فرشتے

ہاں، منہ سے مگر بادۂ دوحینہ کی بو آئے

استہزا کی دلو سے کہا ہے کہ (نہ) بھاگیں گے۔ مطلب یہ ہے کہ بھاگ جائیں گے اور بادۂ دوحینہ رات کی شراب۔ محاورے میں دلو مجہول کے ساتھ بد بو کے معنی پر بولتے ہیں۔ منہ

چلا کر دیا۔

مے پرستان، لقمے مے مند سے لگائے ہی بنے
ایک دن گر نہ ہوا بزم میں ساقی، نہ سکی
'مے پرستو' چھوڑ کر مے پرستان کہنا حال کی زبان میں نہیں جائز۔ اور لگائے ہی بنے
کے معنی یہ کہ اس میں زیادہ لطف ہے اور جی بھر کر پینا نہیں بن جاتا ہے۔ ساقی ہوتا تو ایک
ایک گھونٹ کر کے چلاتا۔

دل و جگر میں پر افشاں جو ایک موجِ خوں ہے
ہم اپنے دھم میں کبے ہوئے تھے اس کو دم آگے
کہتے ہیں: جسے ہم سانس کبے ہوئے تھے وہ ایک موجِ خوں کی پر افشاں ہے۔ یعنی ہم
نے دل و جگر کو لہو کر دیا ہے۔ طیب کہیں کے کہ جگر میں سانس کہاں جاتی ہے، دل وریہ کہا ہوتا
اور ریہ کو فارسی میں شش اور اردو میں کھینچا کہتے ہیں۔ لیکن یہ تینوں لفظ کسی شاعر نے نہیں
باعد سے کہ غیر فصیح ہیں۔ یہ جب سوا اتفاق ہے کہ اردو کا لفظ جب غیر فصیح معلوم ہوتا ہے تو اس
وقت میں شاعر فارسی یا عربی سے لفظ لیتا ہے۔ یہاں عربی و فارسی میں بھی لفظ شش وریہ لینے
کے قائل نہیں۔ دیکھو، اس مصرع میں، ع: دل وریہ میں پر افشاں جو ایک موجِ خوں ہے ریہ کا
لفظ کیسا رکیک اور غریب معلوم ہوتا ہے۔ اسی طرح یہ مصرع۔۔۔ دل اور شش میں پر افشاں جو
ایک موجِ خوں ہے۔۔۔ کیسا دایمات ہے۔ اسی طرح دیکھو، ع: یہ پھینچے میں پر افشاں جو
ایک موجِ خوں ہے۔۔۔ شاعر کی زبان نہیں معلوم ہوتی ہے۔ یہی اشکال واقع ہونے کے سبب
سے مصنف نے پھینچے کا نام بھی جگر رکھ لیا کہ محض اعدوں نے کو بھی جگر کہتے ہیں۔

رات ملی زلم چہ سے، اور محمد

دھوئے دھنے جلدِ احرام کے

یعنی رات کو ملی۔ کو ترک کرنا اب محاورے میں نہیں ہے لیکن مصنف کے اولیٰ عبد

تک دلی و کسوت میں دونوں جگہ بغیر کڑا بولتے تھے۔ تاریخ کہتے ہیں، رات اہل بزم کی کھڑت کا احساس ہو گیا۔

اس لب سے مل ہی جائے گا بوسہ بھی تو، ہاں

شوقِ فضول و جرأتِ رندانہ چاہیے

قدما کی اردو اس طرح کی تھی کہ کہتے تھے 'تھو گئی میں' اور مطلب یہ ہوتا تھا کہ تیری کلی میں۔ اور مجھ خاک پہ یعنی میری خاک پہ، اور 'اُس زلف سے' یعنی اس کی زلف سے۔ اور اب جو 'اُس زلف سے' یا 'اُس لب' سے کہتے ہیں تو اس کا اشارہ زلف یا لب کی طرف مقصود ہوتا ہے۔ لیکن ایسا اشارہ بھی خلافِ عادت ہونے کے سبب سے اچھا نہیں معلوم ہوتا۔ مثلاً خواجہ آغلی کہتے ہیں: ر

کب تک وہ زلفِ وحی ہے آزار دیکھیے

یہاں 'اُس کی زلف' کہنا تھا، ضرورتِ شعر کے سبب سے 'وہ زلف' کہہ دیا اور یہی حال اب تمام شاعروں کا ہے کہ اسے جاننا سمجھ لیا ہے اور نظم کرتے ہیں لیکن تکلف سے خالی نہیں۔

صحتِ رنداں سے واجب ہے حذر

جائے سے اپنے کو کھینچا چاہیے

یعنی سے کونہ کھینچ، اپنے کو صحبت سے سے کھینچ۔ اور سے کے کھینچنے سے چٹا مراد ہے، یعنی سے کشیدن کا ترجمہ کر لیا ہے۔ اور شاہِ مصنف کی رائے میں فارسی کا ترجمہ لفظی ہندی میں کر لینا درست ہے گو خلافِ مادہ ہو۔ تجربے سے ثابت ہے کہ جو شاعر دوسری زبان میں بھی شعر کہے اس کی اپنی زبان بگڑ جاتی ہے۔ ایک انگریز شاعر جس کا نام ڈارلین تھا مسرت کرتا تھا کہ میں نے کیوں اٹلینی پڑی اور اس میں شعر کہا کہ میری اپنی زبان بگڑ گئی۔

غافل، ان مدِ طلعتوں کے واسطے

چاہنے والا بھی اچھا چاہیے

خدا کے کون ہے اور مع خیال کے روانہ ہوا۔ لیکن جو لوگ لکھے پڑھے ہیں وہ یوں کہتے ہیں کہ سوا خدا کے کون ہے، اور مع خیال روانہ ہوا۔

مصطفیٰ مرحوم نے یہاں عام محاورے کے موافق لفظ 'سوا' کو اضافت دی ہے اور پھر ہندی لفظ کی طرف اضافت دی ہے۔ اور مضاف الیہ میں 'کے' بھی لگایا ہے۔ یہ بالکل قلم ہے۔ اسی طرح ایک خط میں لکھتے ہیں: 'بھڑی کو زاویہ زندان میں چھوڑ مع دونوں آنکھوں کے بھاگا اور اپنے نام کا خط مع ان اشعار کے یوسف علی کے حوالے کیا'۔

جو مذبی بنے، اس کے نہ مذبی بنے
جو نا سزا کہے اس کو نہ نا سزا کہیے
اس شعر میں 'بنے' کا نام آ جانا مذاق اعلیٰ لکھنؤ میں گراں گذرتا ہوگا، اور الہٰتہ برا معلوم ہوتا ہے۔

دسائے دہر گو ہوئے آوارگی سے تم
ہارے طبیعتوں کے تو چالاک ہو گئے
طبیعتوں کا چالاک ہونا محاورہ ہے۔ اس مقام پر جمع اور منفرد دونوں طرح بولتے ہیں
نہیں مصنف پہلے شخص ہیں جنہوں نے جمع کے ساتھ قلم کیا۔ اور چاڑھی لفظ اسی کو کہتے ہیں۔
تم آغوشِ بلا میں پردوش دیتا ہے عاشق کو
چراغِ روشن اپنا قلم صرصر کا مرجاں ہے
پردوش و تربیت کے ایک ہی معنی ہیں لیکن پردوش کرنا اور تربیت دینا محاورہ واقع ہوا ہے۔ 'پردوش دینا' خلاف محاورہ ہے۔

دل مذبی و ویدہ بنا مدعا علیہ
ظہار سے کا مقدمہ پھر روپکار ہے

دل نے آنکھ پر یہ ہاش کی ہے کہ نہ یہ نکارہ کرتی نہ میرا خون ہوتا۔ دیدہ آنکھ کو کہتے ہیں لیکن ہر جگہ آنکھ کے بدلے دیدہ کہنا برا ہے اس سبب سے کہ اردو کے محاورے میں ذہین اور بے شرم آنکھ کو دیدہ کہتے ہیں۔ اور دیدہ کا لفظ عورتوں کی زبان کے ساتھ خاص ہو گیا ہے، جیسے نویدے، پھولیں، اور نویدوں کے آگے آئے اور غضب کا دیدہ ہے۔ لیکن فارسی میں دیدہ مطلق آنکھ کے معنی پر دیکھ کر اکثر لوگ دھوکا کھا جاتے ہیں، جیسے ناحق کہتے ہیں۔

ہرگز مجھے نظر نہیں آتا وجود غیر

عالم تمام ایک بدن ہے میں دیدہ ہوں

اس شعر میں آنکھ کی جگہ دیدہ کہہ کر ڈھیلا کھینچ مارا ہے۔ اس کی خرابی اندھے کو بھی سمجھتی ہوگی۔ مگر مضمون شعر کا بہت عالی ہے۔

شبم بہ گل لالہ نہ خالی ز ادا ہے

داغ دل بیدار نظر گاہ حیا ہے

پہلے مصرع میں 'بہ' کے ساتھ 'نہ' خلاف محاورہ ہے۔ 'نہ ہے' کے بدلے 'نہیں' کہنا

چاہیے۔

شعلے سے نہ ہوتی ہوں شعلہ نے جو کی

جی کس قدر افسردگی دل پہ جلا ہے

جی جانا اردو کے محاورے میں ناگوار ہونے کے معنی پر ہے۔ یہاں یہ معنی مقصود نہیں ہیں

بلکہ جی جلنے سے گڑھنا مقصود ہے۔ اور یہ مصنف نے اپنی عادت کے موافق 'دل سوختن' کا

ترجمہ کر لیا ہے۔ فارسی میں کہیں کے 'نہ ہے' کیسیش دلم می سوزد۔ لیکن اردو میں یہ کہنا کہ اس کی

تیکسی پر دل جلتا ہے اچھا نہیں ہے۔ افسردگی دل سے اس کا فعل محض سے خالی ہونا مراد ہے۔

اسے پر تو غور ہیہ جہاں تاب، ادھر بھی

سائے کی طرح ہم پہ جب وقت پڑا ہے

یعنی ادھر بھی کرم کر۔ وقت پڑنے کا محاورہ جس محل پر مصنف نے صرف کیا ہے اس کی

خوبی بیان نہیں ہو سکتی۔

بیچ بچی طلق سے بیدل نہ ہو غالب

کوئی نہیں حیرا تو مری جان، خدا ہے

یعنی خدا حیرا ہے۔ اور لفظ 'خدا' ہے 'بھی' محاورہ ہے۔ 'ہے' کو خواہ تانہ لو خواہ تاقص۔

کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب

آؤ نہ، ہم بھی سیر کریں کوہِ طور کی

اس شعر میں 'نہ' جب محاورے کا لفظ مصنف نے باندھ دیا ہے۔ بولتے سب ہیں مگر کسی

نے نظم نہ کیا تھا۔ لیکن اس 'نہ' کے کیا معنی ہیں اس کا جواب مشکل ہے۔ قیاسِ نحوی تو یہ کہتا ہے

کہ آؤ نہ اور دیکھو نہ وغیرہ کیوں نہ آؤ اور کیوں نہ دیکھو کا مخفف ہے کہ ہے اس کے حرفِ نفی کے

بکرمعنی نہیں بن پڑتے۔

غالب ہمیں نہ چھیڑ کہ پھر جوشِ انک سے

بیٹھے ہیں ہم حینِ طوفان کیے ہوئے

مصنف نے یہاں طوفان کے معنی طوفانِ برپا کرنے کے لیے ہیں۔ اس کی سند ملنا

مشکل ہے۔

نہید امن ہے بیدارِ دوست جاں کے لیے

رہی نہ طرزِ ستم کوئی آساں کے لیے

لفظِ طرز پہلے مؤنث تھا، اور دلی میں اب بھی مؤنث ہے۔ مگر کتبِ مستوفی میں عام محاورہ اس کی

تذکیر کا ہے۔ ہاں، چند غزل گو جو زبان میں قیاس کیا کرتے ہیں وہ اب بھی مؤنث باندھتے ہیں

لیکن خلافِ محاورہ معلوم ہوتا ہے کانوں کو۔ میرا شعر ہے۔

طرزِ دکھاوے اس کی قیامت کے

پانوں پڑتا ہوں میں قیامت کے

کفر سوز اس کا وہ جلوہ ہے کہ جس سے لوٹے

رنگ عاشق کی طرح رونق بختا ہے

رنگ کا ٹون اور رونق کا ٹون اردو محاورہ نہیں ہے۔ مصنف مرحوم نے اپنی عادت کے

موافق قاری کا ترجمہ کر لیا ہے۔ نوٹ کی جگہ اُڑ جائے پڑھنا چاہیے۔ نوٹ اس شعر میں ایسا کے

معنی پر ہے، اور بندش میں جھٹک ہو گئی ہے۔

تیرے در کے کیے اسباب شمار آما

خاکیں کو جو خدا نے دیے جان و دل و دیں

اس شعر میں اسباب کا آمادہ کرنا محاورہ اردو کے خلاف ہے۔ اسباب کا مہیا کرنا محاورہ

ہے اور آمادہ کرنا اردو میں ترفیہ دینے کے نکل پر یولتے ہیں۔ فارسی کا ترجمہ کر لینے میں مصنف

مرحوم کی جرأت اس قدر بڑھی ہوئی ہے کہ ان کے کلام سے اردو کے محاورات کوئی نہیں بچ سکتا۔

طبع کو افسب فلذل میں یہ سرگرمی شوق

کہ جہاں تک چلے اس سے قدم اور مجھ سے جہیں

دوسرے مصرع کا مضمون فارسی سے ماخوذ ہے لیکن اردو کے محاورے میں بھی کیا پورا اترا

ہے کہ تفریط نہیں ہو سکتی یہاں فارسیہ کلام کا زیور ہو گئی۔

سوز دل کا کیا کرے باران اشک

آگ بھڑکی، جہہ اگر دم بھر کھلا

جس مقام میں 'کا' کہا ہے یہاں کو زیادہ محاورے میں ڈوبا ہوا ہے۔ اور فیصلہ اعلیٰ

روبان کے ہاتھ ہے۔

خامے نے پائی طبیعت سے مدد

بادیاں بھی اٹھتے ہی نکلے کھلا

یعنی خامہ اٹھاتے ہی طبیعت اس کی مدد کرنے لگی جیسے نکلے اٹھتے ہی بادیاں بھی

’کھلا‘ کھلنے کا لفظ طبیعت کے ساتھ بھی بولا جاتا ہے۔ بس اتنی مناسبت طبیعت کو بادشاہانِ فرض کرنے میں کافی ہے۔ لیکن مصرعِ ثانی کی بندش اچھی نہیں۔ ’بادشاہان بھی‘ اس سرے پر ہے اور ’کھلا‘ اس سرے پر۔

شاد دل شاد و شادیاں رکھو

اور غالب پہ مہرباں رکھو

شاد و دل شاد و شادیاں تینوں لفظ ایک ہی معنی کے ہیں مگر اس محل میں تکرار معنی کیا، تکرار لفظی بھی ہوتی تو بے جا نہ تھی۔ گویا مطلب یہ ہے شاد رکھو، شاد رکھو، شاد رکھو۔۔۔ اور باوجود تکرار لفظ کے بھی بُرا نہیں معلوم ہوتا۔ اور جب کہ لفظ میں ذرا ذرا تصرف کر دیا تو اور بھی لطف ہو گیا۔ رکھنا کے مقام پر رکھو ابھی تک محاورے میں جاری ہے بلکہ فصحا کی زبان ہے۔

گئے وہ دن کہ نا دانستہ غیروں کی وفاداری

بس اب بگڑے پہ کیا شرمندگی، جانے وہ، دل جاؤ

کیا کرتے تھے تم تقریر، ہم خاموش رہتے تھے

حسِ لوہم اگر یہ بھی کہیں: کیوں ہم نہ کہتے تھے

یہ قطعہ ایسا بے تکلف قلم ہوا ہے کہ غڑ بھی ایسی نہیں ہو سکتی۔ مگر ایک تو تعجبِ معنوی ہو گئی ہے کہ اوپر والے شعر میں یہ ظاہر کرتے ہیں کہ ہم خاموش رہتے تھے۔ اور دوسرے شعر میں کہتے ہیں: کیوں ہم نہ کہتے تھے۔ دوسرے یہ کہ تم غیروں کی وفاداری تقریر کیا کرتے تھے، خلافِ محاورہ ہے۔ جس جگہ لفظِ تقریر کو صرف کیا ہے محاورے میں یہاں لفظ ’بیان‘ ہے یا ’اظہار‘۔

مہرِ آردا وہ ان کی ٹکا ہیں، کہ حنفِ نظر

طاقت رہا وہ ان کا اشارہ، کہ ہائے

’حنفِ نظر‘ چشمِ بد دور کے معنی پر اردو کا محاورہ ہے۔ لیکن یہ لفظ ہندی معلوم ہوتا ہے، فارسی میں کہیں نہیں ہے اور عربی میں بھی ’حنف‘ ان معنی پر نہیں ہے۔ غرض کہ ’ح‘ سے اس کو نہ لکھنا

چاہیے۔

(استدراک:- 'حُفْ نَظَرُ' کے معنی چشم بدور ہیں۔ اس محاورے کا پہلا لفظ 'حُفْ' بھی عربی ہے۔ کسی کو بڑی نظر لگ جائے تو کہا جاتا ہے: 'حَتَّ الرِّجْلُ'۔ اس صورت میں 'حُفْ نَظَرُ' سے مراد ہوگی نظر بد گتے کے قائل: جس نے رفتہ رفتہ نظر بد نہ گئے کا ملبہم اختیار کر لیا۔ 'نَمُوْ' عربی، اس ۱۳۳)

خوش ہو اے بخت، کہ ہے آج ترے سر سہرا

باندھ شہزادہ جواں بخت کے سر پر سہرا

مصنف نے پہلے مصرع میں جو محاورہ باندھا ہے یہی 'سر سہرا' ذوقی نے بھی اپنے مطلع میں باندھا ہے۔

اے جواں بخت، مبارک تجھے سر پر سہرا

آج ہے نیک و سعادت کا ترے سر سہرا

مصنف سے یہ محاورہ پورا نہ بندھا اور ذوقی سے پورا اترا۔ محاورہ یہ ہے کہ ترے سر شاعری کا سہرا ہے: تیرے سر نصیبات کا سہرا ہے: تیرے سر سعادت کا سہرا ہے۔ خالی 'سہرا' کوئی نہیں کہتا جس طرح مصنف نے 'بخت کے سر سہرا' کہا ہے جس سے یہ سمجھ میں آتا ہے کہ سچ سچ کا سہرا مراد ہے۔ اور ذوقی نے پہلے مصرع میں اصلی سہرا مراد لیا ہے اور دوسرے مصرع میں سعادت کا سہرا شہزادے کے سر باندھا ہے۔ غرض کہ 'سر سہرا' ہوتا 'جو محاورہ ہے وہ خالی نہیں کہا جاتا بلکہ 'آج' کا لفظ بھی محاورے میں داخل ہے۔ اور محاورے میں تصرف کرنا کسی طرح نہیں درست۔ اس میں اچھے اچھے لوگ دھوکا کھاتے ہیں۔ مثلاً خون ہو جانے سے قتل کا واقع ہوتا، نام ہو جانے سے مشہور ہو جانا، دل آ جانے سے عاشق ہو جانا جو مراد لیتے ہیں تو یہ معنی محض اصطلاح و محاورۂ اردو کے باعث سے سمجھے جاتے ہیں۔ یوں کہنا کہ خون تنہا ہو گیا یا نام قاتل ہو گیا یا دل چناب آ گیا، یعنی ترکیب فارسی کا استعمال کر کے محاورے میں تصرف کرنا درست نہ ہوگا، اس لیے کہ فارسی میں خون شدن سے قتل اور دل آمدن سے عشق اور نام شدن سے شہرت نہیں سمجھے میں آتی کہ یہ ان کا

معاورہ نہیں۔ اسی طرح مثلاً اردو کا معاورہ ہے 'ہمارا طوطی بولتا ہے'، 'سب تمہارا دم بھرتے ہیں'۔ برقی نے اس کو یوں نظم کیا ہے، ع۔ کیا بولتا ہے طوطی شیریں مقالی یاد۔ اور موسیقی نے یوں باندھا ہے، ع۔ کون کہتا ہے دم عشقِ عدو بھرتے ہیں۔ اسی طرح 'قابشن لباس' فارسی کا معاورہ ہے۔ کپڑوں کا دھجیاں ہو جانا مراد ہے۔ عشق نے اس کو اس طرح باندھا ہے، ع۔

بالکل قبا لباس عروں مکن ہوا

معاورے میں یہ سب تعزفات نا درست ہیں اس سبب سے کہ مطلب خطہ ہو جاتا ہے۔ (حزبِ 'عروض' کے تحت دیکھیے اختلافِ حروف، مثلاً کنگنا اور رنگنا وغیرہ پر مفید بحث، ذوق کے مترجم ذیل شعر کے مسئلے میں۔

سر پہ طرہ ہے حنن تو گلے میں ہڈی
کنگنا ہاتھ میں زیبا ہے تو منہ پر سہرا
اپنے پہ کر رہا ہوں قیاس اہل دہر کا
سمجھا ہوں دل پذیر محتاج ہنر کو میں

اپنے اوپر معاورہ ہے، اور اپنے پر تو لکھنؤ میں نہیں بولتے۔ عموماً اہل قلم تئیں اوراد پر کا لفظ لکھنے میں احتیاط کرتے ہیں۔

گرچہ از روئے تنگ بے بھری
ہوں خود اپنی نظر میں اتنا خوار
کہ گر اپنے کو میں کہوں خاکی
جاتا ہوں کہ آئے خاک کو جار

پہلے لوگ 'کڑ' کے مقام پر 'تئیں' زیادہ خرچ کیا کرتے تھے: زید کے تئیں مارا: میرے تئیں نکارا، بھرتیں سے کراہیت پیدا ہو گئی اس سبب سے کہ زید کو مارا، مجھ کو پکارا بھی وہی بات ہے اور معاورہ بھی ہے مگر اپنے تئیں اور اپنے اوپر آج تک زبان زدِ زمین معاورہ رہا، اس سبب سے کہ اپنے کو اور اپنے پر صحیح اردو کا معاورہ نہیں ہے۔ اہل زبان نے اسے قبول نہ کیا اور اپنے

کے ساتھ تئیں بولے جاتے ہیں۔ مگر شعرا اس قیاس پر عمل کر کے کہتے ہیں اور کوئی ایک ہی معنی پر ہیں اپنے کو پانندہ جاتے ہیں مصنف نے بھی یہی قیاس کیا ہے۔ ورنہ عام محاورہ اپنے تئیں ہے۔ اور محاورے میں قیاس کو دخل دینا بے جا ہے۔ کہتے ہیں اپنے تئیں آپ خراب کیا۔ اور یہی صحیح ہے۔ اپنے کو آپ خراب کیا، یا آپ کو آپ خراب کیا۔۔۔ یہ سب صورتیں خلاف محاورہ ہیں۔

میری تنخواہ کچھ ماہ بہ ماہ

تا نہ ہو مجھ کو زندگی دشوار

جو لوگ فارسی پڑھے ہوئے نہیں ہیں وہ کبھی اردو میں "تا" نہ بولیں گے بلکہ یوں کہیں گے: کہ نہ ہو مجھ کو زندگی دشوار۔

تازگی لفظ

غالب کہتے ہیں :

یا یہ ہوگا کہ فرط راحت سے
باغباغوں نے باغِ جنت سے
آنگھیں کئے، انگھم رتبِ اناس
بھر کے پیچھے ہیں سرِ بھر گھاس

’رتبِ اناس‘ بھرتی کا لفظ ہے۔ قافیے کی ضرورت رفع کرنے کے لیے یہ تکلف کیا ہے۔
عربی و فارسی کے الفاظ جو محاورہ اردو میں جاری نہیں ہیں اور غریب معلوم ہوتے ہیں اکثر فصحا کے کلام میں موجود ہیں لیکن وہاں تازگی لفظ ان کو منظور ہوتی ہے اور اس کے لیے خاص مقامات ہیں۔ کسی کو یہ دھوکا نہ کھانا چاہیے کہ ہمیں بھی اسی طرح کا غریب لفظ باندھنا درست ہے۔ یہاں ایک کلیۃً پارک ہے کہ بیان نہیں ہو سکتا۔ تاہم اتنا سمجھ لینا چاہیے کہ فصحا جہاں پر کسی ایسے لفظ کو استعمال کرتے ہیں وہ لفظ معلوم ہوتا ہے کہ گھینے جز دیا ہے۔ بات یہ ہے کہ بعض مقامات کا متعینا یہ ہوتا ہے کہ ادیب چاہتا ہے آسمان سے تارے توڑ لائے اور لفظ کے بدلے یہاں لگا دے مثلاً کبھی فرط محبت کے مقام پر جذبات لفظ کی ضرورت پڑتی ہے۔ جیسے آتش کہتے ہیں۔

ان انگلیزوں میں اگر نشہ شراب آیا

سلام جنگ کے کروں گا جو پھر چھاپ آیا

اظہارِ شان و شوکت کے مقام پر میرا فہم کہتے ہیں، ع۔۔۔ جتنے انھیں استہزی و سندس کے طبع کے۔۔۔ مبالغے کے مقام پر غالب نے جدتِ لفظ کیا خوب کی ہے، ع شوقِ عناں گیند، دریا کہیں جسے۔۔۔۔

جو شخص تازگیِ الفاظ کے مقامات کو پہچانتا ہے اور الفاظِ تازہ و صوفیہ لیتا ہے؛ خبر کو انشا کی صورت میں ادا کر سکتا ہے؛ حقیقت کی جگہ مجاز، اور تصریح کے مقام پر کنایہ کے استعمال پر قدرت رکھتا ہے؛ اور تفسیرِ متحرک پہ متحرک معنی صیرورت کے ساتھ لاسکتا ہے؛ اور مجاز سے میں ڈوب کر لکھتا ہے، اور مطلبِ دلِ فہم کر دیتا ہے بس اسی کا قلم سحر طراز ہے۔۔۔ اس رشتہ کہتے ہیں؛ جس کی طبیعت معنی آفریں نہ ہو، جس کے الفاظ میں تازگی نہ ہو یا اور لوگ جس بات میں اداسے معافی سے قاصر رہ جاتے ہیں ادیب اس میں معنی زیادہ نہ کر سکے، یا یہ کہ جس بات میں غیر ضروری الفاظ وہ بول جاتے ہیں شاعر و ادیب اس میں لفظ نہ کم کر سکے یا ایک بات کو پھر کر دوسری طرف نہ لے جائیں، اسے ادیب و شاعر نہیں کہہ سکتے۔

لیکن لفظ کی تازگی و ابتذال کو پہچاننا فطری امر ہے، جیسے برن اور پینٹل کا خوش نگاہ ہونا اور گرگ و شغال کا بد نظر ہونا تنظیمِ فطرت ہے۔ جو شخص اس دو صفتِ فطری سے محروم ہے وہ یہ بات نہیں سمجھ سکتا کہ (غالب کے) اس قطعے (در صلیبِ انب) میں 'آنگھیں' کا لفظ تازہ ہے اور 'رب الناس' غریب ہے۔ 'سربِ مہر' خوب صورت ہے اور لفظِ 'رافت' کریم۔

اسی اخیر لکھتے ہیں: کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جو لفظ کے حسن و بچ کے منکر ہیں اور قائل ہیں کہ واضح نے جو لفظ بنایا ہے اچھا ہی ہے، ان کی یہ مثال ہے جیسے کوئی نازمین کسی قد و نازک اندام میں اور ایک چمن میں کچھ فرق نہ کرے۔

معنی و لفظ کے متعلق جو مباحثہ فنی بلاغت میں مذکور ہیں اس کا ذکر یہاں لفظ سے خالی نہیں۔ بڑے بڑے فصحاء و ماہرین و ادباء فنی بلاغت کا اس بات پر اتفاق ہے کہ معانی ایک

ہی طرح کے ہوتے ہیں، فقط لفظ و بندش و طرز ادا کا تب و ادیب کا کمال ہے۔ مہیبت انسانی سب میں ایک ہی ہے، انصافات سب طبیعتوں میں ایک ہی طرح کے ہوتے ہیں۔ پھر مضامین کہاں سے الگ الگ آئیں گے۔ اور لفظ کا غلبہ معانی پر ظاہر ہے۔ مثلاً یوں کہیں گے کہ تو آفتاب ہے، اور یوں نہیں کہہ سکتے کہ تو سورج ہے۔ اس سبب سے علمائے معانی کے مباحث کی طرف بہت کم توجہ کی۔ فقط اقسام بیان کر کے رہ گئے۔ یعنی: مدح و تحسین، ہجو و رثاء، اعتذار و استعفاف، نثر و محابہ، فقر و وصف، شکر و شکایت۔ بس آگے آئی آیت۔ اور الفاظ کے مباحث اور اواسے معانی کے طریقے بیان کرنے میں پانچ فن مضبوط کیے ہیں: صرف، نحو، معانی، بدیع، بلکہ فن لغت و مصطلحات بھی اس میں شامل ہے۔

اپنا رشتہ یہ کہتے ہیں: اکثر لوگوں کی رائے یہی ہے کہ خوبی لفظ میں معانی سے زیادہ اہتمام چاہیے۔ لفظ قدرت و قیمت میں معنی سے بڑھ کر ہے اس سبب سے کہ معنی خلقی طور سے سب کے ذہن میں موجود ہیں۔ اس میں جاہل و ماہر دونوں برابر ہیں لیکن لفظ کی تازگی اور زبان کا اسلوب اور بندش کی خوبی ادیب کا کمال ہے۔ دیکھو، مدح کے مقام میں جو کوئی تفسیر کا قصد کرے گا وہ ضرور کرم میں ابد، جرأت میں ہزبرہ حسن میں آفتاب کے ساتھ محمود کو تفسیر دے گا۔ لیکن اس معنی کو اگر لفظ و بندش کے اچھے پیرائے میں نہ ادا کر سکا تو یہ معنی کوئی چیز نہیں۔ غرض کہ یہ مسلم ہے کہ معانی میں سب کا حصہ برابر ہے اور سب کے ذہن میں معانی عجب فطرت موجود ہیں۔ ایک، دوسرے سے معنی کو ادا کرتا رہتا ہے۔ کسی کا قب یا شاعر کو معنی آفریں یا خلاقی مضامین جو کہتے ہیں تو اس کا یہ مطلب ہے کہ جو معانی کسی کلم سے نہ نکلتے تھے وہ اس نے بیان کیے۔

اور یہ شبہ کرنا کہ ہر مضمون کے چند محدود پہلو ہوتے ہیں جب وہ تمام ہو چکے ہیں تو اس مضمون میں سخاوت کی گنجائش نہیں رہتی۔ اب بھی اگر اس کی پتھار کیے جائیں گے تو بہاے سخاوت، بھرمار و اعادہ ہونے لگے گا، صحیح نہیں۔ لفظن و سخاوت کی کوئی حد نہیں۔

مثلاً دو لفظوں کا ایک مضمون ہم یہاں لیتے ہیں: وہ حسین ہے۔ اس میں ادنیٰ درجے کا سخاوت یہ ہے کہ لفظ حسین کے بدلے اس کے مرادف جو الفاظ مل سکیں انہیں استعمال کریں، مثلاً:

وہ خوبصورت ہے، وہ خوش جمال ہے، وہ خوش نگو ہے، وہ سندر ہے، اس کے اعضا میں تناسب ہے، حسن اس میں کوٹ کوٹ کے بھرا ہے وغیرہ وغیرہ۔

اس کے بعد بدلائج قریبہ مقام ذرا معنی میں تعیم کر دیتے ہیں، مثلاً وہ آشوب شہر ہے، کوئی اس کا مد مقابل نہیں، اس کا جواب نہیں، اس کا نظیر نہیں، وہ لاثانی ہے، وہ بے مثل ہے، وغیرہ۔ پھر اس مضمون میں ذرا تخصیص کر دیتے ہیں لیکن ویسی ہی تخصیص جو محاورے میں قریب قریب مرادف کے ہوتی ہے، کہتے ہیں: وہ خوش چشم ہے، وہ خوب رو ہے، وہ موزوں قد ہے، وہ خوش ادا ہے، وہ نازک اندام ہے، وہ شیریں کار ہے، وغیرہ وغیرہ۔ پھر اس مضمون کو تشبیہ میں ادا کرتے ہیں اور کہتے ہیں: وہ چاند کا نگرا ہے، اس کا رخسارہ نگاہ کی پگھڑی ہے، اس کا رنگ کندن سا چمکتا ہے وغیرہ۔

پھر اسی مضمون کو استعارہ میں ادا کرتے ہیں۔ مثلاً آفتاب سے اس طرح استعارہ کرتے ہیں: اس کے دیکھے سے آنکھوں میں چکا چوند آ جاتی ہے۔ (اسی طرح چاند سے، چراغ سے، شمع سے، برقی طور سے آگنی سے استعارہ کرتے ہیں۔)

پھر اسی مضمون کو کنایہ میں بیان کرتے ہیں۔ رنگ کی صفائی سے کنایہ کرتے ہیں کہ وہ ہاتھ لگائے میلا ہوتا ہے۔ تناسپ اعضا سے کنایہ کرتے ہیں کہ وہ حسن کے سانچے میں ڈھلا ہے، خدا نے اسے اپنے ہاتھ سے بنایا ہے۔ رنگ کی چمک سے کنایہ کہ اس کے چہرے کی چھوٹ پڑتی ہے۔ چہرے کی روشنی سے کنایہ کہ اس کے نکس سے آئینہ دریا بے نور ہو جاتا ہے وغیرہ وغیرہ۔

اس کے بعد تازگی کلام کا سب سے بہتر طریقہ یہ ہے کہ خبر کو انشا کر دیں: اللہ رے حیرا حسن، تو اتنا خوبصورت کیوں ہوا، کج اتنا تو انسان ہے یا پری، کہیں حور تو نہیں۔ حور نے یہ شوخی کہاں پائی، تو خدائی کا دعویٰ کیوں نہیں کرتا وغیرہ وغیرہ۔

پھر دیکھیے مرادفات میں کس قدر غور ہے اور کس قدر تازگی لفظ و محاورہ کو اس میں دخل ہے۔ تعیم کے کتنے مراتب ہیں۔ تخصیص کے کس قدر درجے ہیں۔ تشبیہ کی کتنی صورتیں ہیں۔ استعارے کے کتنے انداز ہیں۔ کنایہ کی کتنی قسمیں ہیں۔ انشا کے کس قدر اقسام ہیں۔ پھر ان

سب کے اختلاف ترتیب و اجتماع کو کسی مہندس سے پوچھیے تو معلوم ہو کہ ایک حسن کے مضمون میں تکریر یا لاتعداد لفظ چھپے پہلو نکلتے ہیں۔

یہ چند مثالیں فقط لفظ، 'حسین' کے بعض تعویات کی جن میں جو گزدریں۔ اسی پر قیاس کر لینا چاہیے کہ اگر مضمون طولانی ہو تو کس قدر اس میں تکرار کی گنجائش ہوتی ہے۔ ایک ہی معنی کے لیے طرز بیان بھی ہر شخص کا الگ الگ ہے۔ پھر زمین شعر ہی لیے طرح کی جاتی ہے کہ اداسے معانی کے لیے تازہ پہلو ہاتھ آئیں (مثلاً یہ شعر)۔

روسائے دہر گو ہوئے آوارگی سے تم

بارے طبیعتوں کے تو چالاک ہو گئے

طبیعتوں کا چالاک ہونا محاورہ ہے۔ اس مقام پر جمع اور مفرد دونوں طرح بولتے ہیں لیکن مصنف پہلے شخص ہیں جنہوں نے جمع کے ساتھ نظم کیا۔ اور تازگی لفظ اسی کو کہتے ہیں۔ (اور ایک شعر ہے کہ)

خامہ میرا کہ وہ ہے بارہو بزم سخن

شاہ کی مدح میں یوں لفظ سرا ہوتا ہے

(اس) شعر میں لفظ 'بارہو' ایسا دلکش ہے جیسے تار و باب پر لفظ۔ یہاں سامنے کے الفاظ مطرب و نواز و غیرہ تھے۔ انہیں مصنف نے چھوڑ دیا اور بارہو کو استعمال کیا۔ دیکھو، محاورہ میں حقیقت سے زیادہ حسن ہے اور لفظ کے تازہ کرنے کا پہلو جو مصنف نے یہاں نکالا ہے یاد رکھئے گا ہے۔ یعنی یوں کہنا کہ تو خالم ہے اس سے یہ بہتر ہے کہ تو چنگیز ہے۔ کسی نے کچ کہا ہے:

ع۔۔۔ لفظ کے تازہ است بہ مضمون برابر است

ہاں، مضمون کی تکرار اس نچ سے کہ دوسرے میں وہی طرز بیان اور وہی پہلو ہو جو اول میں تھا بے شک سب غرائز ہے۔ جیسے میر مثنوی مرحوم کا دیوان ہے کہ چند لطیف مضمون اور چند انفرادی کے پہلو ہیں کہ کوئی غزل اور قصیدہ اس سے خالی نہیں۔ برخلاف ان کے عتیٰ کشمیری نے اس قدر آسپا کے مضامین اپنے دیوان میں بھرے ہیں کہ لکھنؤ میں اس کا نام بیکار و مہنہ داری والا

مشہور ہو گیا لیکن ہر مضمون الگ الگ ہے کہ اسے نکرار مضمون نہیں کہہ سکتے۔ غالب کے یہ دونوں شعر

مند گئیں کھولتے ہی کھولتے آنکھیں غالب
یار لائے مرے ہائیں پہ اسے پر کس وقت
مند گئیں کھولتے ہی کھولتے آنکھیں، ہے ہے
خوب وقت آئے تم اس عاشق بہار کے پاس
نکرار بے مزہ سے خالی نہیں۔ ہاں، معشوق کے رشک و بدگمانی کا مضمون غالب نے ایک عجیب
و غریب پہلو سے ادا کیا ہے۔

بدگمان ہوتا ہے وہ کافر، نہ ہوتا کاٹھے
اس قدر ذوق نوائے مرغ بستانی مجھے
پھر اسی بدگمانی کے مضمون کو اسی پہلو کے ساتھ تیشہ کا رنگ دے کر کہتے ہیں۔
کیا بدگمان ہے مجھ سے کہ آئینے میں مرے
طلوی کا نکس سجھے ہے رنگار دیکھ کر

اب اگر ان دونوں شعروں میں مرغ بستانی و طلوی پر رشک کرنے کا مضمون سمجھ لو اور یہ کہو کہ اس
میں نکرار معنی ہو گئی ہے تو یہ نزاع لفظی ظہرے کی۔ اصل امر یہ ہے کہ مرغ بستانی و طلوی پر معشوق
کا رشک کرنا معنی رشک کے ادا کرنے کا ایک پہلو ہے اور نکرار پہلو کے سبب سے بے مزگی پیدا
ہوئی ہے۔۔۔ اور پہلو بھی وہ پہلو جو مقنناے عادت کے خلاف ہے۔ اس میں نکرار نہ بھی ہوتی
تو بھی بے مزہ تھا۔ غرض کہ ان دونوں شعروں میں بھی نکرار معنی کے سبب سے بے مزگی پیدا نہیں
ہوئی ہے۔ جس پہلو سے معنی کو ادا کیا ہے وہ پہلو بے لطف ہے اور نکرار سے اس کی اور بھی زیادہ
بے لطفی اور بے مزگی پیدا ہوئی۔

اس مثال سے یہ نکتہ سمجھ لینا چاہیے کہ اداے معانی کا پہلو یا جڑ یا طرز وہ چیز ہے کہ
اس کی نکرار ناگوار ہوتی ہے کہ وہ اصل میں نکرار لفظ ہے، نہ نکرار معنی۔

نئی تراکیب و متروکات

ارشادات مولانا الطاف حسین حالی:-

’مرزا (غالب) کے ابتدائی رچنے میں — جسے خیالات انجمنی تھے ویسی ہی زبان غیر مانوس تھی۔ فارسی زبان کے مصادر، فارسی کے حروف ربط اور توجیع فعل جو کہ فارسی کی خصوصیات میں سے ہیں ان کو مرزا اردو میں عموماً استعمال کرتے تھے۔ اکثر اشعار ایسے ہوتے تھے کہ اگر ان میں ایک لفظ بدل دیا جائے تو سارا شعر فارسی زبان کا ہو جائے۔ بعض اسلوب بیان خاص مرزا کے مختصرعات میں سے تھے جو نہ ان سے پہلے اردو میں دیکھے گئے نہ فارسی میں۔ مثلاً ان کے موجودہ اردو دیوان میں ایک شعر ہے۔

قمری کعب خاکستر و بلبل قلنس رنج

اے عالم ننگان جگر سوختہ کیا ہے

میں نے خود اس کے معنی مرزا سے پوچھے تھے؛ فرمایا کہ ’اے‘ کی جگہ ’جو‘ یا ’میں‘ معنی خود کچھ میں آجائیں گے۔ — ہاں جس معنی میں مرزا نے ’اے‘ کا لفظ استعمال کیا ہے ظاہراً انھیں کا اختراع ہے۔ مرزا چونکہ معمولی اسلوبوں سے تابعدار پہنچتے تھے اور شادری عام پر چلنا نہیں چاہتے تھے اس لیے وہ بہ نسبت اس کے کہ شعر عام فہم ہو جائے اس بات کو زیادہ پسند کرتے تھے

کہ طرز خیال اور طرز بیان میں جذبات اور نزاکت پائی جاسے۔۔۔ اس میں شک نہیں کہ اس سے ان کی آرجنٹائی اور غیر معمولی آہنج کا خاطر خواہ سراغ ملتا ہے اور یہی ان کی نیرمی ترجمہی چالیں ان کی بلند فطرتی اور غیر معمولی قابلیت و استعداد پر شہادت دیتی ہیں۔

’بہر حال مرزا ایک مدت کے بعد اپنی بے راہ روی سے خبردار ہوئے۔۔۔ گو ان کا ابتدائی کلام جس کو وہ حد سے زیادہ جگر کاوی اور دماغ سوزی سے سرانجام کرتے تھے مقبول نہ ہوا؛ مگر چونکہ قوت تخیل سے بہت زیادہ کام لیا گیا تھا اور اس لیے اس میں ایک غیر معمولی بلند پروازی پیدا ہو گئی تھی، جب قوت نمیزد نے اس کی باگ اپنے قبضے میں لی تو اس نے وہ جو ہر نکلے کہ کسی کے وہم و گمان میں نہ تھے۔‘ اچھی

’یادگار غالب‘ (مطبوعہ مطبع ریاض ہند، علی گڑھ، ص ۱۰۲ تا ۱۰۷)

ارشادات مولانا وحید الدین سلیم:-

’غالب زبان کے عام محاورات کی پروا نہیں کرتے۔ وہ خیال کو مقدم سمجھتے ہیں اور اس کے لیے زبان خود تیار کرتے ہیں۔ عام بول چال کا لباس اپنے خیال کو پہنانا نہیں چاہتے۔ ان کے قدیم انداز میں فارسیت غالب ہے اور خیال بند شاعروں کی ترکیبیں بار بار آتی ہیں۔ اضافوں کی بھرمار ہے۔ مگر جب وہ اس طرز کو ترک کرتے ہیں اور صاف بیانی پر آمادہ ہوتے ہیں تو پھر بھی ذوق کی طرح محاورے اور بول چال کو اپنی شاعری کا مقصد نہیں مانتے۔ ان کا ہر خیال خود بخود ایک مناسب اور سوزوں سانچے میں ڈھل جاتا ہے اور جو زبان اس طرح پیدا ہوتی ہے وہ عام لوگوں کی بول چال سے جدا گانہ نظر آتی ہے۔‘

(اقادیت سلیم) (پہچ و ترتیب: ڈاکٹر ظلیق احتم، مکتبہ جامعہ ایڈیشن، ۱۹۷۲ء، ص ۱۸۸)

شرح غالب از طباطبائی

زخم نے داؤ نہ دی تنگی دل کی یارب

حیر بھی پیسہ نکل سے پر افشاں نکلا

حیر کے پر ہوتے ہیں اور اڑتا ہے۔ اس سبب سے پر افشانی جو کہ صفت مرغ ہے، حیر کے لیے بہت مناسب ہے۔ مصنف مرحوم لکھتے ہیں: یہ ایک بات میں نے اپنی طبیعت سے نئی نکالی ہے جیسا کہ اس شعر میں،

نہیں ذریعہٴ راحت جہانچہ پیاں

وہ زخم چنچ ہے جس کو کہ دل کشا کہیے

یعنی زخم حیر کی توہین بہ سبب ایک دغہ ہونے کے اور تلوار کے زخم کی تھپین بہ سبب ایک طاق سا کھل جانے کے۔

نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا

جہاں موجہٴ دلدار ہے نقش قدم میرا

ذوق سے محرا نوروی مراد ہے اور رفتار کو موج اور نقش قدم کو جہاں کے ساتھ تشبیہ دینے سے مطلب یہ ہے کہ جس طرح موج کا ذوق روانی کبھی کم نہیں ہوتا اسی طرح میرا بھی ذوق کم نہیں ہوگا۔ 'یک بیاباں ماندگی' خواہ 'صد بیاباں ماندگی' کہو مراد ایک ہی ہے یعنی ماندگی مفرطہ۔

یک بیاباں ماندگی کہہ کر ماندگی کی مقدار بیان کی ہے گو بیاباں کو چنانہ اس کا فرض کیا ہے

منہ نہ کھلے پر ہے وہ عالم کہ دیکھا ہی نہیں

ذائق سے بڑھ کر غائب اس شوخ کے منہ پر کھلا

اس شعر میں 'کھلنا' ذہب دینے کے معنی پر ہے۔ دیکھو معنی روایف میں ہدایت کرنے سے شعر میں کیا حسن ہو جاتا ہے۔

اب میں ہوں اور ماتم یک شہر آردو
 توڑا جو تو نے آئندہ قتال دار تھا
 'یک شہر آردو میں ویسی ہی ترکیب ہے جیسی 'یک بیاباں ماندگی' و 'یک قدم دشت'
 میں ہے۔

گر یہ چاہے ہے خرابی مرے کاشانے کی
 درد دلاار سے بچے ہے بیاباں ہونا
 'تک رہا ہے' یعنی ظاہر ہو رہا ہے اور بچنے کی لفظ گمر کے لیے اور گریہ کے ساتھ بھی بہت
 ہی مناسبت رکھتی ہے ع
لفظ کے تازہ است بعضوں برابر است

یک قدم دشت سے درج دیگر امکاں نکلا
 چارہ اجزائے دو عالم دشت کا شیرازہ تھا
 'یک قدم دشت' سے دشت کا مرتبہ کوئی مقصود ہے اور 'اجزائے دو عالم دشت' بھول
 اجزائے عالم عالم دشت یا اجزائے دو صد دشت ہے جس سے مراد کثرت و بے پائی ہے۔ 'دو عالم
 دشت' کی ترکیب میں مصنف نے دشت کی مقدار کا بیان عالم کو بنایا ہے جس طرح ماندگی کی
 مقدار کا بیان بیاباں کو اور تامل کی مقدار کا بیان زانو کو اور آردو کا بیان شہر کو قرار دیا ہے۔

جہاں در ہوائے یک گلہ گرم ہے، آسہ
 پردانہ ہے وکیل ترے داد خواہ کا
 معشوق سے خطاب ہے کہ حیرا داد خواہ یعنی آسہ جان در ہوائے یک گلہ گرم ہے اور آسہ
 جان در ہوا ہے۔ یہ ویسی ہی ترکیب ہے جیسے کہیں فلاں سر بکھ ہے یا پاؤں رکاب ہے۔

کیا آہوئے عشق جہاں عام ہو جفا
 رکن ہوں تم کو ہے سب آزاد و کچے کر
 'ہے سب آزاد' ترکیب فارسی ہے۔ حکیم موئن خان صاحب نے اس قسم کی ترکیبیں

بنانے میں بہت افراط کی ہے۔ ایک جگہ فرماتے ہیں: رتجے بحال بندہ خدا یا نگاہ تھا۔ ایسی تازگی لفظ اور ترکیب کلام میں بڑا حسن پیدا کرتی ہے لیکن یہ یہاں سمجھنا چاہیے کہ دوسری زبان پر جب تک اچھی طرح قدرت حاصل نہ ہو اس میں تصرف و ارتجال کا ہر ایک کو حق نہیں ہے۔ یہاں جہاں کے عام ہونے سے یہ مراد ہے کہ رقیب جس میں سبب جہاں یعنی عشق نہیں پایا جاتا اس پر بھی تم جہاں سے معشوقانہ میری طرح کرتے ہو۔

فی تھنیم درکب بے خودی ہوں اس زمانے سے

کہ مجھوں لام الف لکھتا تھا دیوار دیہتاں پر

فی اور تعلیم دونوں لغت تازی ہیں اور ترکیب دونوں لفظوں میں فارسی ہے یعنی فی تعلیم اسم صفت بن گیا ہے جس کو فی کی تعلیم ہوئی ہو وہ مراد ہے اور یہ درس جس نے دیا ہے وہ بے خودی ہے اور مصنف نے (الف ہے) کو چھوڑ کر لام الف اس سبب سے کہا کہ یہ دونوں حروف مل کر لا ہو جاتے ہیں اور 'لا' نیستی و فی کے مناسب ہے۔

ہجم رقیب سے نہیں کرتے دواغ ہوش

مجبور، یاں تنک ہوئے، اسے اختیار، حیف

لفظ 'تنک' کو آج کل کے شعرا نے اشفاق کر کے ترک کر دیا ہے اور اس کو طیر فصیح سمجھتے ہیں۔ تنک کی جگہ 'تک' کہتے ہیں۔ لیکن ہر زبان میں معیار فصاحت محاورہ ہے اور محاورے میں تنک اور تک دونوں موجود ہیں، پھر اس کے ترک کرنے کی کوئی وجہ وجہ نہیں۔ بلکہ ایک وجہ سے تنک بہ نسبت تک کے فصیح ہے وہ یہ کہ جن اہل تحقیق نے حروف کے مخارج و صفات پر نظر کی ہے انہوں نے چھ حرف ایسے پائے ہیں کہ جس کلمہ میں ان میں کا کوئی حرف ہو اس کلمہ کو سلیس و فصیح سمجھتے ہیں۔ ان حرفوں کا مجموعہ 'مزخمل' مشہور ہے۔ غرض یہ کہ تنک میں 'مزخمل' کا لام ہے اور تنک میں اس کا کوئی حرف نہیں۔

تکے یہاں سرور جب غم کہاں تنک

ہر سو مرے بدن پہ لہانا سپاس ہے

تک اور تک کے باب میں شعراے حال نے تک کو متروک اور تک کو اختیار کیا ہے۔ لیکن قدام کے کام کو دیکھنے سے یہ پتا لگتا ہے کہ لفظ تک اور تک دونوں مستحدث ہیں۔ اگلے زمانے میں کہاں تک کی جگہ کہاں تھیں اور کہاں تک بولتے تھے۔ اس سے تک بنا یعنی تھیں میں سے 'ت' کو لے لیا اور تک میں گاف کو کاف کر دیا۔ اس کے بعد تک میں بھی تخفیف کر کے 'تک' کہنے لگے۔ لیکن تک کا لفظ بھی ابھی تک محاورے سے خارج نہیں ہے۔ اس کا ترک بلاوجہ ہے۔

مجھ کو ارزانی رہے، تجھ کو مبارک ہو جو

نارِ بلبل کا درد اور خندِ گل کا شک

اس شعر میں ہو جو بہت مکروہ لفظ ہے اور متروک ہے۔

بیخودی سترِ تمہید فراغت ہو جو

پڑ ہے سائے کی طرح میرا شہتال مجھ سے

'ہو جو' خود غی و اہیات لفظ ہے۔ مصنف مرحوم نے اس پر اور طرز یہ کیا کہ تخفیف کر کے

'ہو جو' بنایا۔

لاکھوں لگاؤ ایک پڑانا لگاؤ کا

لاکھوں لگاؤ ایک بگڑنا عذاب میں

جملوں کی ترکیب میں قرائن اور لفظوں کی نشست میں حسنِ تھلیل ہونا اس کی مثال میں

یہ آیت مشہور ہے: **ذَاقِ الْاٰہِرَ اِلٰی نَعِیْمٍ وَاِنَّ الْاٰلَآءَ لَیٰی جَعِیْمٍ**۔ لیکن اردو میں یہ شعر

ابھی یہاں شاید نرینا ہے۔

جینا ہے جو کہ سایہ 'دیوارِ یار' میں

فرماں روا کشورِ ہندوستان ہے

ہندوستان کی تخصیص یہ ہے کہ سایہ میں تیرگی ہوتی ہے اور ہندوستان بھی کالا ملک

ہے۔ اس شعر میں مصنف نے ہندوستان کو باطلانِ نون لہجہ کیا ہے۔ میر انیس مرحوم کے اس

مصرع پر عسکن چھٹا ہمارے سعادت نشان ہے۔۔۔ لکھنؤ میں اعتراض ہوا تھا کہ حرف مذ کے بعد جو نون کو آخرِ کلمہ میں چڑے فارسی والوں کے کلام میں کہیں باعلان نہیں پایا گیا ہے۔ تو جب اردو میں ترکیب فارسی کو استعمال کیا اور کشور ہندوستان کہہ کر مرثب اضافی بنایا، ہمارے سعادت نشان باعدہ کر مرثب تو مصفیٰ بنایا تو پھر نحو فارسی کی صحتیت نہ کرنے کا کیا سبب؟ اگر لفظ ہندوستان یا نشان باعدہ کر مرثب تو مصفیٰ بنایا تو شاعر کو باعلان کرنے نہ کرنے کا اختیار تھا لیکن ترکیب فارسی میں نحو فارسی کا اتباع ضرور ہے۔ اور اس طرح کا اعلان لکھنؤ کے غزل گو یوں میں تاریخ کے وقت سے متروک ہے۔

دعایاں در میکدہ گشتاغ ہیں، زاہد

زہدار نہ ہوتا طرف ان بے اولوں سے

کسی سے 'طرف ہوتا' اب متروک ہے۔ میر کے زمانے کا محاورہ ہے۔

دل ہی تو ہے، سیاست درباں سے ڈر گیا

میں، اور چاقوں در سے ترے ہن صدا کیے؟

'میں' کا لفظ بھی قلم و نثر سے اب لوگوں نے ترک کر دیا ہے اور اس کا ایسا اثر پڑا کہ اب گفتگو سے بھی ترک ہوتا جاتا ہے۔ لیکن ابھی تک سننے میں ثقیل نہیں معلوم ہوتا اور اس کا ترک ابھی بے وجہ ہے۔ 'ہن اور پتا' ہندی لفظ ہے اور 'بے' لفظ فارسی ہے۔ ہندی لفظ چھوٹ کر فارسی لفظ اس کی جگہ داخل ہو گیا۔

ساقی گری کی شرم کرد آج، ورنہ ہم

ہر شب بیاہی کرتے ہیں سے جس قدر ملے

یعنی آج تم ساقی بنے ہو، آج تو چمکا کر چلا دو۔ اور 'ساقی گری' کا لفظ ویسا ہی ہے جیسے نفی گری اور مولوی گری اور آدمی گری۔ یہاں یہ بحث ہے کہ لفظ 'گر' اقارہ بہ معنی فاعلیت کے لیے ہوتا ہے، جیسے شکر، دادگر اور چادوگر، شعبہ گر اور درد گر، شیشہ گر۔ اور لفظ 'ساقی' میں خود معنی فاعلیت موجود ہیں۔ اس کی ترکیب 'گر' کے ساتھ کیونکر صحیح ہوگی۔ اس کا جواب جہلی کے شعر

سے ہو سکتا ہے۔

گفتی ز رو لطف کہ منجلی سکو باست
شرشتہ آدی گری ہائے قوام

اور ملا طغرا کہتے ہیں ۔

کہ حقِ سوئی گری را روا
ہے یک چشم بیند ہر شاہ و گدا
ہو رہا ہے جہان میں اندھیر
دلف کی پھر سرشتہ داری ہے
پھر دیا پارہ جگر نے سوال
ایک فریاد و آہ و داری ہے
پھر ہوئی ہیں گواہ عشقِ طلب
انگِ باری کا عزم جاری ہے
دل و مڑگاں کا جو مقدمہ تھا
آج پھر اس کی رو بکاری ہے

اس قطعے میں عدالت و فوجداری و سرشتہ داری اور سوال دینا اور مقدمہ اور رو بکاری یہ سب اصطلاحیں ابھی تک فصحا کی زبان پر مکرورہ ہے۔ کراہیت کی وجہ یہ ہے کہ اہل زبان کی بھائی ہوئی اصطلاحیں یہ نہیں گو بہ مجبوری یہ لفظ کبھی کو بولنا پڑتی ہیں لیکن ابھی تک ان کا قوام نہیں درست ہوا اور زبانِ اردو نے انہیں قبول نہیں کیا۔ اور اگر زبان میں ان کو داخل بھی سمجھو تو ان معنی خاص پر یہ سب لفظ بندی ہیں۔ ترکیبِ فارسی میں ان کا لانا صحیح نہ ہوگا مثلاً عدالت دار معنی خاص پر، اور فوجداری احتساب کے معنی پر اگر ہیں تو بندی لفظ ہیں۔ پھر در عدالت باز اور بازار فوجداری کہنا بہ ترکیبِ فارسی کیونکر درست ہوگا آتش کے اس شمر پر اعتراض چلا آتا

کسی کی محرم آب رواں وہ یاد آئی

حباب کے جو برابر کوئی حباب آیا

یعنی گو لفظ محرم ہندی نہیں ہے لیکن انگلیا کے معنی پر ہندی ہے۔ پھر اسے اضافیت فارسی کہیں دی۔ حالانکہ محرم کے لیے فارسی دھرتی میں کوئی لفظ نہیں ہے۔ شاید کچھ و درغ و بحول اور وضع کے لباس ہیں کہ اس کی وضع میں اور محرم میں ضرور فرق ہے۔ اور محرم فصحا کا بنایا ہوا لفظ ہے برخلاف عدالت اور فوجداری کے کہ ان معنی کے لیے دار القضا و احتساب موجود ہے۔ اور فصحا کے بنائے ہوئے یہ الفاظ نہیں ہیں بلکہ یہ الفاظ ایسے خرف لوگوں کے بنائے ہوئے ہیں جو کہ جایز و مقروق، اسامی مفروقہ، محلی مقدم، جاکا و مستدعیہ وغیرہ بے تکلف سمجھتے پڑھتے ہیں۔

دوسرے شعر میں مصنف نے ذلف کو سر اور رشتہ کی مناسبت سے سر رشتہ داری دی ہے لیکن حامیانہ لہجے کے بموجب رشتہ کاوی حذف کر دیا ہے۔ جس طرح فردوسی نے سپید دہج میں سے دہج کی دال کو حذف کر کے 'سپید یخ' باندھا ہے۔ مگر اس سے حکم کلی کسی نے نہیں نکالا ہے۔ سوال، ناٹش کے معنی اور مقدم خصوصیت کے معنی میں ہندی لفظ ہیں۔ ان کو بھی ترکیب فارسی میں کوئی باندھے تو قلعہ ہوگا۔ یہ مصرع: ایک فریاد آہ و زاری ہے۔ اس میں ایک نہ عدد کے لیے ہے نہ تکمیل کے لیے ہے بلکہ یہاں ایک سے معنی کثرت کا اقارہ ہوتا ہے۔ یہ بڑے محاورے کا لفظ مصنف نے باندھا ہے۔ اور گواہ عشق سے آنسو مقصود ہے۔

اس شعر کی طرح ہے، جس کو کوئی بجھا دے

میں بھی جلتے ہوؤں میں ہوں داغ نا تھائی

میں 'داغ' نا تھائی ہوں یعنی مجھے اپنے نا تمام رہ جانے کا داغ ہے۔ جو لوگ کہ زبان اردو کے ٹک کرنے پر کمر باندھے ہوئے ہیں اور فنی معافی سے بہرہ نہیں رکھتے ان کی رائے میں 'سے' کا لفظ اس شعر میں برائے بیت ہے اور 'طرح' کے بعد 'سے' کا لفظ بولنا اور نکلتا اور حکم کرنا انہوں نے چھوڑ دیا ہے۔ لیکن یہ محاورے میں تصرف ہے یا قیاس ہے۔ اور دونوں نا جائز ہیں۔ میر۔

دارغ ہوں رھکے محبت سے کہ اتنا ہے تاب
کس کی تسکین کے لیے گھر سے تو باہر نکلا
یعنی مجھے رھکے محبت کا دارغ ہے۔

کیوں ڈرتے ہو عشاق کی بے حوصلگی سے
یاں تو کوئی سنتا نہیں فریاد کسو کی
یعنی بے حوصلگی وہ بے مہری سے اگر وہ تمہاری فریاد بھی کر نہیں تو کون سنتا ہے۔
'کسو' اور 'کہو' یہ دونوں لفظ تاج کے زمانے سے لکھنؤ میں نہیں نظم ہوئے، مگر دہلی میں اب
رک ہوئے۔ ظفر۔

تک ظفر نہ کرو ان سے آشنائی کا
کہ آشنا ہوئے وہ کہو کسو کے نہیں
فکارتیں ہمیں خوار اور ہمد سے نہیں
تک بے دوست سے اپنے لفظ، کسو سے نہیں
ذوق۔

فلک کا رنگ جو اب تک سیاہ ہے اس پر
پڑا تھا سایہ بخت یہ کہو میرا
مڑے جو موت کے عاشق بیاں کہو کرتے
سج و خضر بھی مرنے کی آرزو کرتے
موت۔

نہ دل میں نہ ان کی زباں پر کہو
رضائے الٰہی سوا آرزو

جو دیا ان کہ خود مصنف مرحوم کی تصحیح سے چمپا ہے اس کے خاتجے میں لکھتے ہیں: 'ایک لفظ بھری
منطق کے خلاف نہ ایک جگہ بلکہ سو جگہ چمپا کیا۔ کہاں تک بدلتا، ناچار جا بجا یوں چھوڑ دیا۔ یعنی

مسنو بکاف مسودہ وسیلی مضموم و داد معروف۔ میں یہ نہیں کہتا کہ یہ لفظ صحیح نہیں، البتہ فصیح نہیں۔
تاجی کی رعایت سے اگر لکھا جائے تو عیب نہیں ورنہ فصیح بلکہ فصیح 'کسی' ہے، واو کی جگہ یاے
تحتانی۔ میرے دوا ان میں ایک جگہ تانیہ کو بہ واو ہے اور سب جگہ بہ یاے تحتانی ہے۔ اس کا
اعتماد ضروری تھا، کوئی یہ نہ کہے کہ یہ آشفٹ بیانی ہے۔ اللہ بس ماسوئی ہوں! اتنی۔ جس جگہ کا
مصنف نے اعتراف کیا ہے وہ یہی شعر ہے: کیوں ڈرتے ہو۔۔۔ الخ۔ مگر اب یہ طے ہے کہ
تاجی کی ضرورت سے بھی ان لفظوں کو باوجود صحیح نہیں۔

انہیں سوال پہ زعم جنوں ہے، کیوں لڑے

ہمیں جہاب سے قطع نظر ہے، کیا کہیے

زعم جنوں سے یہ مراد ہے کہ میرے سوال پر وہ یہ کہتے ہیں کہ تجھے جنوں ہوا ہے اور قطع
نظر سے یہ مراد ہے کہ ان کی اس بات کا میں کیا جواب دوں۔ یہ مضمون خوبی شعر کا سبب نہیں
ہے بلکہ دونوں مصرعوں کی بندش میں ترکیب کے قضا بہ ہونے نے شعر میں حسن پیدا کیا۔

شورش باطن کے ہیں احباب منکر و نہ باں

دل محیط گر یہ دل ب آشنائے مشعر ہے

یعنی گو ظاہر ہمارا رندانہ ہے لیکن باطن خضوع و خشوع سے بھرا ہوا ہے۔ 'آشنا' کا لفظ
'محیط' کے مناسبت میں سے ہے۔ آشنا بجز اک کو کہتے ہیں، اور محیط کو فارسی والے دریا کے معنی
پر باندھا کرتے ہیں۔ اصلی معنی اس لفظ کے گھیرنے والے کے ہیں اور سمندر کو بحر محیط و بحر سے
کہتے ہیں کہ بحر اعظم کو گھیرے ہوئے ہے۔ مگر قدام فارسی والوں نے دھوکا کھایا۔ وہ یہ کہیے کہ محیط
نام ہے یعنی جیسے بحر قلم نام ہے، اور اضافت بیان ہے۔ اسی طرح وہ کہیے کہ بحر محیط میں بھی
اضافت عام کی خاص کی طرف محض بیان کے لیے ہے اور یہ خیال غلط ہے۔ بلکہ یہاں اضافت
توصیفی ہے۔ جو کہ قید واقع ہوئی ہے بحر کی۔ یہاں لفظ بحر کو ترک کر کے فقط محیط پر اکتفا کر لینا
درست نہ تھا مگر اس میں مصنف کی تخصیص نہیں ہے۔ جو فارسی والے حقیقتہً الفاظ عربی سے نا
آشنا ہیں وہ بے تکلف لفظ محیط کو دریا سے شور کے معنی پر باندھتے ہیں اور ان کا باوجود مصنف

کے لیے سند ہے۔

شرح و آئین پر مدار سہی

ایسے قائل کا کیا کرے کوئی

جو بے تگوار قتل کرتا ہے۔ داود مظف پہلے مصرع میں فارسی کا ہے اس سبب سے لفظ آئین ترکیب فارسی میں ہے۔ اور پھر اعلان نون ہے۔ مصنف مرحوم کا اس بات میں یہی مذہب معلوم ہوتا ہے کہ اردو کلام میں ایسے مقام پر وہ اعلان نون کو درست جانتے ہیں اور فارسی کلام بھر میں ان کے کہیں اس طرح اعلان نون نہیں دیکھا۔ یعنی فارسی کلام میں اعلیٰ زبان کا اتباع کرتے ہیں اور اردو میں نہیں کرتے۔

ہوئی یہ کھڑت غم سے تکف کھیتج شادی

کہ صبح عید مجھ کو بد تر از چاک گریباں ہے

’یہ‘ کا لفظ اس قدر کے معنی پر تمام شعرا باقاعدہ حاکر کرتے ہیں لیکن معلوم ہوتا ہے کہ قائل ترک ہے۔

قصائد

کب ہر خاک بگردوں شدہ قمری پرواز

دام ہر کاغذ آتش زود، طافس شکار

لفظ ’خاک‘ کو بکسرۃ توصلیٰ پڑھنا چاہیے اس لیے کہ ’بگردوں شدن‘ اس کی صفت ہے نہ

خبر۔۔۔ حاصل یہ کہ فیض بہار نے ہر شے میں جان ڈال دی ہے کہ ہر کب خاک قمری بن گئی اور ہر شعلہ طافس بن گیا۔

وہ شہنشاہ کہ جس کی پے تعمیر سرا

چشم جبریل ہوئی قالب نعش دیوار

اس شعر کی بندش میں نہایت خالی ہے کہ مطلب ہی گیا گزرا ہوا۔ غرض یہ تھی کہ: ڈھیلے جبریل کی آنکھوں کے ہیں شب و دیوار۔۔۔ موصول کو اگر 'پنچ' کا مصاف ایہ لوتو 'جس کے' پڑھو۔ اور آگ 'سرا' کی اضافت لوتو 'جس کی' پڑھنا چاہیے۔ اس قسم کی ترکیبیں خاص اہل کتب کی زبان ہے۔ شعرا کو اس سے احتراز واجب ہے۔

دزدہ اس گرد کا خورشید کو آئینہ ' ناز

گرد اس دشت کی امید کو احرام بہار

دونوں مصرعوں کی ترکیب کا متشابہ ہونا اور مصرعوں کے درمیان خورشید و امید کا جگ آنا باعث حسن شعر ہوا۔ پھر لفظ 'گرد' کی تکرار اور بھی آئینے کو جلا دے گئی۔

جوہر دسب دعا آئینہ، یعنی تاثیر

یک طرف نازش مڑکاں و دگر سو غم خار

'جوہر دسب دعا آئینہ' کی ترکیب اردو تو کیا فارسی میں بھی غریب ہے۔ دسب دعا کے ممدوح کو آئینہ فرض کیا ہے اور آئینہ دسب دعا کو بہ قلب اضافت دسب دعا آئینہ کہا ہے۔۔۔ بندش کی خالی اور مضمون کی ناقصی سے یہ شعر خالی نہیں۔

جاں پتا ! دل و جاں فیض رسانا ! شاہ !

دسی، قسم، رنسل تو ہے بہ فتوائے یقیں

'دل و جاں فیض رسانا' یعنی دل و جاں کو فیض پہنچانے والے۔ اردو تو اردو ایسی ترکیبیں فارسی میں بھی لانا خلاف فصاحت ہے۔

دل الفت نسب و سید توحید فضا

نکد، جلوہ پرست و نفس صدق گزریں

دل کی صفت الفت نسب اور سید توحید فضا دونوں ترکیبیں ایسی مہمل ہیں کہ خدا ہی ہے جو اس کے معنی کچھ بن سکیں۔ دوسرا مصرع بہت خوب کہا ہے۔

جس کا ہر فعل صورتِ اِجّاز

جس کا ہر قول معنی ۔ الہام

فعل اور قول کا اور صورت و معنی کا مقابلہ، اِجّاز و الہام کا تناسب، پھر دونوں مصرعوں کی ترکیب کا تقاب، خوبی شعر کا باعث ہے۔

چشم بد دور خسرانہ شکوہ

لوحش اللہ عارفانہ کلام

لوحش اللہ ماشاء اللہ کے محل پر فارسی والے بولتے ہیں۔ مگر عربی میں یہ جملہ کہیں دیکھنے میں نہیں آیا نہ لوحش اللہ کوئی لفظ عربی ہے۔ اور میں اس کا استعمال فارسی و اردو میں لفظ سمجھتا ہوں۔

آسمان کو کہا گیا کہ کہیں

گنبدِ حیر گرد و نیلی فام

حکمِ ناطق کھسا گیا کہ نکھیں

خالی کو دانہ اور زلف کو دام

’کہا گیا کہ کہیں‘ اور ’کھسا گیا کہ نکھیں‘ ان دونوں فقرہوں کی ترکیب تازگی سے خالی نہیں۔

فصاحت و بلاغت

ارشادِ استِ کشن پر شاو شاو:

’خلع‘ عربی میں پہلو کو کہتے ہیں۔ اردو زبان میں تلازمہ و رعایتِ لفظی کے معنی میں مستعمل ہے۔ ’بولنا‘ اس کا صلا آتا ہے، جیسے ’خلع بولتے ہیں‘ یا ’خلع باز ہیں‘ یعنی رعایتِ لفظی کے ساتھ بولنے میں مطابقت ہے۔۔۔ از ’خلع جلت‘ مؤلفہ مہاراج کشن پر شاو شاو۔

ارشادِ استِ طباطبائی:

رعایت اسے کہتے ہیں کہ ایک لفظ ایسا استعمال کریں جسے کسی اور لفظ کے ساتھ کچھ تعلق اور مناسبت محض لفظی ہو جیسے اس شعر میں۔

یک قلم کاقد آتش ز وہ ہے صلوٰۃ دست

نکش پا میں ہے مہ گری رفتار ہنوز

لفظ ’یک قلم‘ معنی کے اعتبار سے ’سرتاسر‘ کے معنی پر ہے لیکن لفظ کے اعتبار سے قلم کو صلوٰۃ سے ایک تعلق ہے۔ یا جیسے اس فقرے میں کہ زبان تلواری کا کام کرتی ہے۔ یہاں کام کے معنی فعل کے ہیں اور لفظ کے اعتبار سے کام و زبان کا سب رکھتے ہیں۔ یا جیسے سید امانت کا یہ شعر۔

عاشق کو ذہر، غیر کو مصری کی ہو ذلی

اس طرح کی بات ذہاں سے نکالے

’نہ بات نکالے‘ اس مطلب کے لیے ہے کہ بات نہ نکالے اور بات اور مصری کو باقہا لفظ با
ہر کر تعلق و تناسب ہے۔ یا جیسے میراخیس کے کلام میں ہے: موت ہستی ہے، کہ مراد تو موت کا
ہنا ہے اور موت و ہستی با ہر کر تعلق و تضاد رکھتے ہیں۔ غرض کہ اس میں شک نہیں کہ اسے
رعایت کہیں یا ضلع کہیں، بعض بعض مقام میں اچھا معلوم ہوتا ہے مگر اس میں اس قدر افرات کو
دخل دے دیا ہے کہ اس ضلع کے خیال سے حسنی معنی و سلاست الفاظ تک کا خیال نہیں رکھتے۔
جیسے امانت نے ایک مرعے میں کہا ہے، مصرع: شای کہاب ہو کے پتہ اجل ہوئے

اس سبب سے فصحا کو اب اپنے کلام میں ضلع بولنے سے کراہت آگئی ہے اور بے شبہ
قابل ترک ہے کہ یہ بازیاریوں کی نکالی ہوئی صنعت ہے۔ اہل ادب نے کہیں اس کا ذکر ہی
نہیں کیا ہے۔ شہر کے لوہے جب ایک جگہ جمع ہو جاتے ہیں تو ضلع بولتے ہیں۔ ایک کہتا ہے
تہہاری پچکنی پچکنی باتوں نے چھالیا۔ یعنی پچکنی ذلی اور چھالیا۔ دوسرا جواب دیتا ہے: میں خیر یار
کہ تھا، یعنی تھما۔ وہ کہتا ہے: آنکھ پر پتہ دکھ کر کیوں بات کرتے ہو۔ یہ پتہ کی رعایت سے
جواب دیتا ہے کہ مت ٹوک رہے۔ یعنی جھاڑو، پتہ اور ٹوکرا۔ انہیں لوگوں نے مشاعروں میں
اور مجلسوں میں شعرا کو ایسی ایسی رعایتوں پر دھوکے دے کر اپنے رنگ پر کھینچ لیا ہے۔

شرح کلام غالب از طباطبائی

شور ہند ناصح نے دھم پر تمک چھڑکا

آپ سے کوئی پوچھے تم نے کیا مزا پایا

مزد اور شور تمک کے مناسبات میں سے ہیں۔

دل حسرت زدہ تھا ماکدہ لذت درد
کام یاروں کا بقدر لب و دماغ نکلا
کام کا قلع لب و دماغ کے ضلع کا ہے۔

جلوہ گل نے کیا تھا وہاں چراغاں آپ جو
یاں رواں مڑگان چیم تر سے غول تاب تھا
آپ جڑ کے بعد کوا کا قلع حذف کر دینا کچھ اچھا نہیں معلوم ہوتا۔

اسد وہ جنوں جھلاں گدائے بے سرو پا ہیں

کہ ہے سر ہنجر مڑگان آہو پشت خار اپنا

اسد اور آہو کا قائل تو ظاہر ہے۔ گدا کی قلع پشت خار کی مناسبت کے لیے ہے۔ بے سرو پا کہنے سے یہ مقصود ہے کہ پشت خار تک میرے پاس نہیں ہے، اگر ہے تو مڑگان آہو ہے۔

ندوے نامے کو اتنا طول غالب مختصر لکھ دے

کہ حسرت سچ ہوں عرض قسم ہائے جدائی کا

'سچیدین' فارسی میں وزن کرنے اور سوزوں کرنے کے معنی پر ہے۔ نوا سچ و لکھ سچ و زمزمہ سچ و ترانہ سچ و شکوہ سچ۔ سب مانوس ترکیبیں ہیں اور فصاحت کی زبان پر ہیں لیکن متاخرین اہل زبان اور ان کے قہقہیں آرزو سچ و حسرت سچ و شکوہ سچ بھی مثل بیہ آل وغیرہ کے بے تکلف نظم کرنے لگے ہیں اور تصنع سے خالی نہیں ہے۔

بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہائے گل

کہتے ہیں جس کو عشق خلل ہے دماغ کا

مصطفیٰ نے لفظ خیال زار کو چھوڑ کر کاروبار اس وجہ سے کہا کہ کار پہ معنی ذراعت و بار پہ معنی شمر بھی ہے اور یہ گل کے ساتھ مناسبت رکھتے ہیں۔

یک الف بیش نہیں صیقل آئینہ ہنوز

چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گرہاں سمجھا

’سربان‘ تعلقاً سے دنیا سے استعارہ ہے اس وجہ سے کہ یہ انسان کے گلوگیر ہیں۔ سینہ پر الف کھینچنا آزادوں کا طریقہ ہے اور یہ مضمون فارسی والے کہا کرتے ہیں۔

شرح اسباب گرفتاری خاطر مت بوجھ

اس قدر شک ہوا دل کہ میں زنداں سمجھا

شرح کے لغوی معنی کھولنے کے ہیں۔ لفظ ’شک‘ کی متابعت سے مصنف نے یہ لفظ مانعاً ہے اور متکی خاطر و اشراج خاطر میں بھی تھل ہے اور گرفتاری خاطر کے مقام پر گرفتاری خاطر لفظ ’زنداں‘ کی رعایت سے اختیار کی ہے۔

دل دیا جان کے کیوں اس کو وفادار، اسد

غلطی کی کہ جو کافر کو مسلمان سمجھا

دل و جان کا ضلع اس میں بول گئے ہیں۔

ذره ذره ساغر یخاتہ نیرنگ ہے

گردش مجنوں بہ چشک ہائے لیلی آشنا

یعنی عالم کا ہر ذرہ جو گردش و انقلاب میں جتا ہے یہ نیرنگ ہے۔ یہاں لفظ ’ساجر‘ سے معنی گردش نے تراش کی اور اسی رعایت سے نیرنگ کو یخاتہ سے تعبیر کیا ہے۔ اس کے بعد بر سبیل تشبیل کہتے ہیں کہ مجنوں کی گردش لیلیٰ ہی کے اشارے سے ہے۔

یک قلم کاغذ آتش زدہ ہے صفحہ دشت

نقش پا میں ہے چپ گری رفتار جنود

یعنی میرے نقش پا میں میری گری رفتار کا اثر ابھی تک ایسا باقی ہے کہ صفحہ دشت کاغذ آتش زدہ ہو گیا ہے۔ اس شعر میں مصنف نے یک قلم کا لفظ صفحہ کی رعایت سے استعمال کیا ہے۔

زبان اہل زباں میں ہے مرگ خاموشی

یہ بات ہزم میں روشن ہوئی زبانی شع

اس شعر میں زبان و اہل و مرگ و خاموشی و بزم و روشن زبانی یہ سب شمع کے ضلع کی لفظیں ہیں مگر بہت بے تکلف صرف ہوئیں۔

صاف دُردی کٹیں پیلاؤ جم ہیں ہم لوگ
داغے دو بادہ کہ انشردہ انگور نہیں

یعنی میٹھی بھی ہماری بڑے رے کی ہے، وہ شراب بے نصیب ہے جو انگوری نہ ہو کہ ہم اسے مزہ نہیں لگاتے اس لیے کہ یہ تھلید جم کے خلاف ہے۔ یہاں مرزا صاحب ضلع بول گئے ہیں۔ یعنی دُرد کے واسطے صاف کا لفظ شعر میں لائے ہیں حالانکہ ضلع سے کمال نفرت رکھتے تھے۔ مرزا غالب سے بہت شہتر جو اساتذہ گذرے ہیں ان کا بھی یہی حال تھا کہ ضلع و رعایت کو بہت ہی جتدل سمجھتے تھے۔

نفی سے کرتی ہے اثبات تراویں گویا
دی ہے جائے دہن اس کو دم ایجاد نہیں

یعنی اس کے دہن کا وجود اگر ہے تو التزام ہے، محض تصور میں ہے، ورنہ خارج میں اسے بہائے دہن نہیں ملے گی۔۔۔ لفظ 'اثبات' مصنف نے یہاں مؤنث باندھا ورنہ افعال کے وزن پر چٹنے الفاظ ہیں سب پتہ گیر مستعمل ہیں۔۔۔ مصنف نے خود چند کیر کہا ہے: ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہیے۔ یہاں تراویں کے قرب نے دھوکا دیا۔

جو لوگ ضلع پسند کرتے ہیں ان کو اس شعر میں گویا کا لفظ بہت لطف دیتا ہوگا، مگر یہ لفظ جتدل ہو گیا ہے۔

تھک تھک کے ہر مقام پہ دو چار رہ گئے
تیرا بتا نہ پائیں تو ناچار کیا کریں

اس شعر میں 'دو چار' ناچار کے ضلع کا لفظ ہے۔

غالب مرے کلام میں کیونکر مزا نہ ہو
بچا ہوں دھو کے خسرو شیریں خن کے پانو

شیریں خن، خسرو کے ضلع کا لفظ ہے۔

میکر عطاق ساز طالع ناساز ہے

نالہ گویا گردشِ سجادہ کی آواز ہے

لفظِ عطاق اس مقام پر ساز کے ضلع کا لفظ ہے۔ اہل فارس کی موسیقی میں مقام عطاق ایک راگ کا نام ہے۔

دستگاہ دیوہ خوبار بھٹوں دیکھنا

یک بیجاں جلوۂ گلِ فرشِ پا انداز ہے

دستگاہ اس شعر میں پا انداز کے ضلع کا لفظ ہے اور بہ تکلف داخل کیا ہے۔ اور پھر دونوں لفظوں میں فاصلہ بھی ہاتھ بھر کا ہے۔

اڑتی پھرے ہے خاک مری کوئے یار میں

بارے اب اسے ہوا، ہوئی ہال و پرگنی

یہ ظاہر ہے کہ ہوا کی طرف خطاب کرنا بے حرہ ہے۔ لیکن ہوں کی مناسبت سے مصنف نے صبا کو چھوڑ کر ہوا کو پامعنا ہے۔ اسی طرح ہال و پر کی مناسبت یہ چاہتی ہے کہ کوئے یار کے بدلے محسن یا رخ یار میں خاک اڑاتی ہوتی۔ اس کے علاوہ یہ مضمون اس قدر کہا گیا ہے کہ جتنی ہوا گیا ہے۔ فرض کہ یہ شعر غالب کے کلام کے مروجے سے بہت گرا ہوا ہے۔

ہینودی بسترِ حمید فراغت ہو

پُر ہے سائے کی طرح میرا شہتیاں مجھ سے

کہتے ہیں: ہینودی کو بسترِ حمید فراغت ہونا نصیب رہے کہ اس کی بدولت میرا شہتیاں اس طرح مجھ سے پُر ہے جیسے سایہ اپنی چیز پر افتادہ ہوتا ہے۔ یعنی بھلا ہو ہینودی کا جس کے سبب سے میں سائے کی طرح بے حس پڑا ہوا ہوں۔

حمید کے لغوی معنی بچانے کے ہیں اور یہ بستر کے مناسبت میں سے ہے۔ اور اصطلاح میں حمید اسے کہتے ہیں کہ کسی کام سے پہلے کچھ ایسی باتیں کرنا جن پر وہ کام موقوف

ہے۔ یہی معنی مصنف کو مقصود ہیں یعنی بنیادی حصول فراغت کی تمہید ہے فراغت کے لغوی معنی خالی ہونے کے ہیں اور یہ پُر ہونے کے مناسبات میں سے ہے اور اصطلاح میں راحت کے معنی پر ہے اور یہی معنی یہاں مقصود ہیں۔

غیرِ عارض سے نکلا ہے زلف کو الفت نے عہد

ایک قلم منکود ہے، جو کچھ پریشانی کرے

’ایک قلم‘ کے لفظ میں دوہری رعایت رکھی ہے۔ ایک تو رعناہ پر قلمیں ہوتی ہیں، دوسرے خط بھی قلم سے لکھتے ہیں۔ یہ شعر بھی تصنع بے مزہ سے خالی نہیں۔

ہے چشم تر میں حسرت دیدار سے نہاں

شوقِ معناں کسبخت، دریا کہیں جسے

’معناں کسبخت‘ اس شعر میں لفظ نہیں ہے لہذا اس جز دیا ہے۔ جب دوسری زبان کی لفظوں پر ایسی قدرت ہو جب کہیں اپنی زبان میں اس کا لانا حسن دیکھتا ہے۔ اور ’شوقِ معناں کسبخت‘ سے جوشِ اشک مجازاً مقصود ہے کیونکہ شوق سبب گریہ، مسہب کے نکل پر سبب کو مجازاً استعمال کیا ہے۔

دیدہ تا دل اسد آئینہ یک پر تو شوق

فیضِ معنی سے خطِ ساغرِ راقم سرشار

خط کا لفظ محض معنی کی مناسبت سے لائے ہیں۔ اور لفظ ’راقم‘ بہت ہی متبادل لفظ ہے۔ ان معنی پر ’راقم‘ شعرا کی زبان نہیں۔

اُڑ کے جاتا کہاں کہ تاروں کا

آسمان نے بچھا رکھا تھا دام

بال کو چھلی سے بھی تھپکے دیا کرتے ہیں اور چھلی تپ کر اڑتی ہے۔ اُڑنے کا لفظ بھی مناسب واقع ہوا ہے۔

پہلے دارا کا نکل آیا ہے نام

اس کے سر ہنگوں کا جب دفتر کھلا
 روشناسوں کی جہاں فہرست ہے
 واں کھلا ہے چہرہ قیصر کھلا

پہلے شعر میں دارا کی تخصیص بے جا ہے، اور دوسرے شعر میں قیصر کی۔ ایک طرح کا تناسب جو شعرا کی طبیعت میں فطری ہوتا ہے اس کا مقتضی یہ تھا کہ وہاں دارا کا ذکر تھا تو یہاں قیصر کے بدلے یوں کہتے رہاں لکھا ہے نام اسکندر کھلا۔ یا اگر قیصر کو رکھنا منظور تھا تو دارا کے بدلے خاقان کہنا مناسب تھا اس سبب سے کہ دارا و اسکندر دونوں علم ہیں اور خاقان و قیصر دونوں لقب ہیں۔

اس کے علاوہ دوسرے شعر میں 'کھلا' تکرر ہونا چاہیے تھا۔ کہتے ہیں 'کھلا کھلا کھرا ہے' اور یہاں تکرار ضروری ہے۔

مبالغہ

کسی شخص یا کسی شے میں کسی وصف یا کیفیت کا بیان، خواہ بطور تعریف ہو یا بطور مذمت اس طرح کرنا کہ حقیقت میں وہ وصف اس حد تک نہ پایا جاتا ہو، مبالغہ کہلاتا ہے۔ مبالغے کی تین قسمیں ہیں:-

- (۱) تکلیف: ایسا مبالغہ جو عادت اور عقل کے مطابق ہو۔ مثلاً غالب کا شعر ہے ۔
 نہ کھاتے گیہوں، نکلے نہ خلد سے ہرگز
 جو کھاتے حضرت آدم یہ بیخنی روئی
- (۲) اغراق: ایسا مبالغہ جو عقل کی رو سے ممکن ہو لیکن عادت کے خلاف ہو۔ مثلاً غالب ۔
 وا حسرتا کہ یار نے کھینچا ستم سے دم
 ہم کو حریفِ لڑتے آزاد رو کچھ کر
- (۳) غلو: ایسا مبالغہ جو نہ عقل کی رو سے ممکن ہو نہ عادت کے موافق ہو۔ جیسے ۔
 تو آپ سے گر سلب کرے طاقت سیلاں
 تو آگ سے گر دفع کرے تاب شرارت
 ڈھونڈے نہ ملے موجدِ دریا میں روانی
 باقی نہ رہے آتش سوزاں میں حرارت

تکلیف بہت پسندیدہ اور مرغوب صنعت ہے۔ اغراق نہ اچھی ہے نہ بری۔ لیکن غلو کو تمام اربابِ کلام ناپسند کرتے ہیں کیونکہ غلو کلام کی تاثیر کمزور دیتا ہے۔ تاہم شاذ و نادر ایسا بھی ہوتا ہے کہ جو صاحبِ کمال زبان پر قدرت رکھتا ہے وہ غلو کو بھی باحضرہ کر دیتا ہے، وہ اس طرح کہ کوئی لفظ یا قریب ایسا بڑا عادت ہے جس سے غلو امکان کے قریب ہو جائے، یا اس میں کوئی لطافت پیدا ہو جائے۔ جیسے اکبر شاہ جانی کی مدح میں ذوقی کہتے ہیں

نام کو اللہ اکبر کیا قرے تو قیر ہے
 داخلی ہر خطبہ ہے اور شاملی تکبیر ہے
 (ماخوذ از تسبیح البلاغت مولفہ پروفیسر سجاد مرزا ایک دہلوی)

شرح کلام غالب از طباطبائی

سمجھ اس فصل میں کوچہ نشو و نما غالب

اگر گل سرو کی قامت پہ حیران نہ ہو جائے

کیا پوچھتا اس مہالے کا کہ مہالے کے ضمن میں ایک دلکش نقشہ بھی دکھایا۔ لیکن قامت

سرو پر گل کے حیران ہو جانے سے یہ مراد نہیں ہے کہ ایک گل اتنا بڑا ہو جائے کہ سرو کا حیران

ہو۔ بلکہ مصنف کی غرض یہ ہے کہ شاخہ گل کو اس قدر مضبوط کہ سرو کے گرد لپٹ کر پھولوں کی

قبا اسے پہنا دیں۔ اور اس مہالے میں یہی خوبی ہے کہ کوئی محال بات نہیں لازم آتی اور گل سے

ایک گل مراد لیں تو مبالغہ محال کی طرف مائل ہوتا ہے اور یہ امر عیب ہے مہالے میں، اور ہمیشہ

سے اس عیب کو عیب سمجھتے آئے ہیں۔ مگر قاری دہند کے شعرا شاید اسے صنعت سمجھتے ہوئے ہیں

کہ احتراز نہیں کرتے۔ اس عیب میں بھی شک ہے۔ خود مصنف مرحوم کو بھی محال گوئی سے

احتیاط نہیں ہے۔ مثلاً یہ شعر گزر چکا ہے ۔

ابھی ہم قتل کر کا دیکھنا آساں سمجھتے ہیں

نہیں دیکھا شہزادہ خوں میں حیرے تو سن کو

یعنی وہ ایسا خون ریز ہے جس کا گھوڑا دریائے خون میں حیرتا ہے، یہ محض مبالغہ محال

ہے۔ خواجہ دادر کہتے ہیں ۔

تو نہا کر جو پھرا، خم سے سٹ کر دریا

آ گیا دیدۂ گرداب میں آنسو ہو کر

اس شعر میں مبالغہ محال ہے اور اس کے ضمن میں آنکھ اور آنسو کا نقشہ دکھایا ہے۔ مگر یہ نقشہ دیا

دیکھ نہیں ہے جیسا کہ سرو کے گل ہش ہونے کا مصنف نے دکھایا ہے۔ اور کسی کا شعر ہے۔

باد یہ گردی میں فکر بردہ پائی نہیں

بن گیا پا پاش پا، اتنا کچھولا بڑھ گیا
اس شعر میں مبالغہ تو محال عادی نہیں ہے مگر پاؤں میں پا پاش ہونے کی صورت کچھ کیفیت نہیں
رکھتی۔ ناسخ کہتے ہیں ۔

مرتبہ کم حرمِ رفعت سے ہمارا ہو گیا
آفتاب اونچا ہوا اتنا کہ تارا ہو گیا
اس شعر میں آفتاب کے بلند ہونے میں (مبالغہ) کیا ہے اور اس کا تارا ہو جانا ایک صورت
دکھاتا ہے۔ لیکن معمولی صورت ہے۔ اور سر و کا گل پاش ہونا شکل بدلتی ہے۔ لیکن بات یہ ہے
شیخ ناسخ نے یہاں آفتاب سے مرتبہ کو مراد لیا ہے۔ اسے مبالغہ غیر عادی نہ سمجھنا چاہیے۔ پھر
کہتے ہیں ۔

اک درہم اور داخل گنج قاروں میں ہوا
پست ایسا میرے طالع کا ستارا ہو گیا
اس شعر میں بے شک مبالغہ غیر عادی ہے اور ایک روئے کا بہت سے روپوں میں مل جانا بھی
کوئی کیفیت نہیں رکھتا۔ لیکن گنج قاروں میں ایک درہم اور بڑھ جانا الہت امر بدلتی ہے۔ پھر کہتے
ہیں ۔

یہ صفائی، یہ لطافت، جسم میں ہوتی نہیں
تم نے جو دل میں چھپایا آشکارا ہو گیا
اس شعر میں دو وجوہ سے محال ہے۔ ایک تو جسم میں ایسی لطافت کا ہونا کہ جو شے دل میں ہو
وہ باہر سے دکھائی دے۔ دوسرے راز کا دکھائی دینا کہ وہ دیکھنے کی شے نہیں ہے۔
غرض کہ گوالیہ فن نے مبالغہ غیر عادی کو محبوب بلاغت میں لکھا ہے مگر کوئی ماننا نہیں اور
نہ کوئی عمل کرتا ہے، خصوصاً قصیدے میں تو سوائے مبالغہ غیر عادی کے اور کوئی مضمون ہی نہیں
ہاندھتے ہیں شے سن کر ممدوح اپنی جگہ سمجھتا ہے۔ لایب کو یہ بات نہ بھولنا چاہیے کہ مبالغہ کلام کا
حسن ہے لیکن مبالغہ میں افراط، کہ مضمون غیر عادی و محال پیدا ہو جائے، بالحقائق ائمہ فن صیب

تھیں ہے جس کا نام انھوں نے اغراق و غلو رکھا ہے۔ مبالغہ جیسی تک حسن رکھتا ہے جب تک واقعیت و امکان اس میں پایا جائے۔ مثلاً کسی دشمن کو کہنا کہ خون کا دریا بہ گیا، اغراق ہے۔ اور 'لہو کا پرتال پھل گیا' مبالغہ مقبول ہے۔ میر انیس کے ایک اصطلاحی مرثیے میں ہے، ر۔۔۔۔۔
 بہہ کر لہو پتھر کا رکاوں تک آ گیا
 دیکھو مبالغہ اور کیسا واقع سے مطابق ہے۔ سوتلے کہتے ہیں۔

برچھوں اڑ جاتا ہے وہ وہ کے فرس دانوں سے
 آنکھ لڑ جاتی ہے دریا کے ٹکھیاؤں سے
 ایک مرثیے میں گلواری کی مدح میں ہے، ر۔
 ڈورا وہ کہ چھو جائے تو الماس ترش جائے۔۔

یا۔۔۔۔۔ کس ایسا قلعہ میں کہ کمر سے پیٹھ کو
 ان مبالغوں کا جواب کا ہے کہ ہے۔ اور جہاں مبالغہ کرنے بعد کوئی نقشہ کھینچ جاتا ہے وہ
 مبالغہ زیادہ تر لطیف ہوتا ہے، خصوصاً جہاں وہ نقشہ بھی معمولی نہ ہو بلکہ نادر و دلچ شگل پیدا ہو۔
 مصنف (غالب) کے اس (متعدد جہ) بالا شعر میں دونوں خوبیاں جمع ہیں۔

بیان

(ذیل میں صرف ان اصطلاحات کا مختصر تعارف پیش کیا جاتا ہے جو علم طباطبائی کی شرح غالب میں واقع ہوئی ہیں۔)

ارشادات سجاد مرزا بیگ دہلوی

مجاز:

الفاظ کا اپنے حقیقی اور وضعی معنوں کے علاوہ اپنے معنی غیر موضوع لہ میں بھی استعمال ہوتا ہے۔ اس کو مجاز کہتے ہیں۔ جب الفاظ اپنے غیر حقیقی معنوں میں استعمال کیے جاتے ہیں تو بعض دفعہ ان غیر حقیقی معنوں میں استعمال کرنے کا کوئی قرینہ ہوا کرتا ہے، جس سے یہ کچھ میں آجاتا ہے کہ شکلم نے ان الفاظ کو وضعی معنوں میں استعمال نہیں کیا۔ 'زید کا ہاتھ کھلا ہوا ہے' یعنی زید صرف ہے یا نئی ہے۔ قرینہ اس میں یہ ہے کہ اگر ہاتھ میں روپیہ ہوا اور اس کو خرچ کرنا نہ چاہیں تو مٹھی بند رکھتے ہیں اور دیتے وقت کھول دیتے ہیں۔ تو جس شخص کا ہاتھ ہر وقت کھلا رہے وہ زیادہ نئی ہے۔ علم بیان کی اصطلاح کے موافق ایسی دلالت غیر وضعی کو، جس میں قرینہ پایا جاتا ہے، مجاز کہتے ہیں۔

کنایہ :

ایسی دلائل طیر وضعی جس میں قرینہ نہ پایا جائے، کنایہ کہلاتی ہے۔^۲ احمد کا دستِ خوان بہت وسیع ہے۔ دستِ خوان کی وسعت مہمانوں کی کثرت پر دلالت کرتی ہے تو خواہ یہ مراد لی جائے کہ احمد مہمان نواز شخص ہے یا یہی کہ وہ کپڑا جو کھانا کھاتے وقت احمد کے سامنے بچھایا جاتا ہے بہت لمبا چڑا ہے۔ یہ کنایہ ہے۔

تشبیہ :

تشبیہ کے معنی ہیں کسی خاص لحاظ سے ایک شے کو کسی دوسری شے جیسا ظاہر کرنا۔ تشبیہات کے لیے ضروری ہے کہ شاعر کا مشاہدہ وسیع اور اسکو حقائق اشیا سے اچھی واقفیت ہو تاکہ وہ مختلف چیزوں میں عجیب و غریب دریافت کر سکے، اور یہ بھی اس کو معلوم ہو کہ کون کون سی چیزیں باہم تشبیہ دینے کے قابل ہیں ورنہ وہ نئی تشبیہات نہیں پیدا کر سکے گا اور جو تشبیہات استعمال کرے گا ان میں بھی غلطیاں کرے گا۔

میر افغان نے اس شعر میں اوس کے قطروں کو موتیوں سے تشبیہ دی ہے۔

کھا کھا کے اوس اور بھی سبز ہوا

تھا موتیوں سے دامن صحرا ہوا

جس چیز کو کسی دوسری چیز سے تشبیہ دیں وہ مشبہ کہلاتی ہے۔ اس شعر میں اوس کے

قطرے مشبہ ہیں۔

جس سے تشبیہ دی جائے وہ مشبہ کہلاتی ہے۔ یہاں موتی مشبہ ہیں۔

جو معنی مشبہ اور مشبہ پہ میں مشترک ہوں وہ وجہ شبہ کہلاتے ہیں۔ اوس کے قطروں اور

موتیوں میں آب و تاب ایسی چیز ہے کہ دونوں میں پائی جاتی ہے، یہی وجہ شبہ ہے۔

اگر کسی تشبیہ میں وجہ شبہ صرف ایک صفت ہو تو وہ محلیہ مفرد کہلائے گی۔ مثلاً۔

ہر سنگ دینہ نور سے دُر خوش آب تھا

لہریں جو خمیں کرن تو بمنور آفتاب تھا

نکریوں کو ذرہ خوشی آپ سے، لہروں کو کرن سے اور بمنور کو آفتاب سے تشبیہ دی ہے۔ سب میں وجہ شبہ صفائی ہے، لہذا تظہیر مفرد ہے۔

اگر کئی اوصاف اس طرح ملے ہوئے ہوں کہ ان سے وجہ شبہ کی ایک مجموعی ہیئت تصور کی جاسکے تو وہ تظہیر مرکب ہے۔ مثلاً۔

اک گھٹا چھا گئی ڈھالوں سے سب کاروں کی

برق ہر صف میں چمکنے لگی تلواریں کی

ڈھالوں کی اس قدر کثرت تھی کہ جب فوج کے سپاہیوں نے ان کو بلند کیا تو ایسی تاریکی ہو گئی جیسے ہر سیاہ کے چھا جانے سے ہوتی ہے اور جس طرح ابر میں بجلی چمکتی ہے اسی طرح ڈھالوں کے سائے میں تلواریں چمکتی تھیں گویا وجہ شبہ مرکب ہوئی۔

وجہ شبہ کا زیادہ مرکب ہونا تشبیہ کو زیادہ غریب و بعید بناتا ہے اور اس قسم کی تشبیہ زیادہ لطیف خیال کی جاتی ہے، وہی وہی تشبیہ میں مونا بھی ہوتا ہے۔ مثلاً ذوق کا شعر ہے۔

ہوا پہ دوڑتا ہے اس طرح سے ہر سیاہ

کہ جیسے کوئی فیل مست ہے زنجیر

غرض تشبیہ: محنت کی رفعت شان یا تحسین یا تحقیر و تذلیل یا رعب و ہیبت وغیرہ صفات

ظاہر کرنا غرض تشبیہ ہوتی ہے۔ انہیں کے شعر میں اوس کے قطروں کی خوش نمائی اور چمک دکھ ظاہر کرنا غرض تشبیہ ہے۔ اور ذوق کے شعر میں سیاہ ذل بادل کا آسمان کی وسعت میں اڑتے بھرتا غرض تشبیہ ہے۔

تشبیہ کو ظاہر کرنے کے لیے کلام میں یہ الفاظ لاتے ہیں : مانند، مثل، ساء، جیسا، برابر وغیرہ۔۔۔ یہ حرف تشبیہ کہلاتے ہیں۔ کبھی ہوں بھی ہوتا ہے کہ ان میں سے کوئی لفظ کلام میں استعمال نہیں کرتے لیکن تشبیہ ظاہر ہو جاتی ہے، جیسے انہیں کے شعر میں ہم نے دیکھا۔

مہند اور مہند بہ کو اطراف تشبیہ کہتے ہیں۔

اطراف تشبیہ، وجہ شب، فرض تشبیہ، حروف تشبیہ یہ سب ارکان تشبیہ کہلاتے ہیں۔

اطراف تشبیہ (یعنی مشبہ و مشبہ بہ) جب ایسے ہوں کہ وہ یا ان کا مادہ حواس خمسہ ظاہری کے ذریعے سے معلوم ہو سکے تو ان کو حسی کہتے ہیں۔ (حواس خمسہ ظاہری یعنی پانچ قوتیں یہ ہیں: قوت باصرہ، قوت سامعہ، قوت شلغہ، قوت ذائقہ اور قوت لامس)۔ حسی تشبیہات زیادہ پر اثر ہوتی ہیں کیونکہ ان کا تصور ذہن میں جلد آ جاتا ہے اور مشبہ کی صورت آنکھوں کے سامنے بھر جاتی ہے۔

بہت سی چیزیں، خصوصاً غیر مادی اشیا ایسی ہیں کہ وہ حواس ظاہری سے معلوم نہیں ہو سکتیں۔ زندگی، موت، علم، جہل، الم، خوشی، بھوک، پیاس، محبت، نفرت یہ سب غیر حسی چیزیں ہیں۔ ان کو عقلی (یا غیر حسی) کہتے ہیں اور یہ بھی اطراف تشبیہ بن سکتی ہیں۔

ذہنی قوایں سے وابستہ وہ قوت ہے جو فی الواقع غیر موجود اشیا کا تصور کر سکتی ہے۔ جب ایسی چیزیں سے، جو قوت وابستہ کی اختراع ہیں، مشبہ و مشبہ بہ بنائے جائیں تو وہ ذہنی کہلائیں گے۔ مثلاً ۔

نوست بھی سعادت ہوگی سودا میں دلفوں کے

لکھیم حیرہ بختی سر پہ ہم غلن ہنسا کجے

لکھیم حیرہ بختی، کو غلن ہنسا سے تشبیہ دی ہے۔ مشبہ 'حیرہ بختی' غیر حسی یعنی عقلی ہے اور مطلق ہنسا مشبہ بہ دہی ہے۔

تصویبہ معکوس: یہ ہے کہ مشبہ کو مشبہ بہ قرار دیں، مثلاً

میں ہوں لاطر تری کمر کی طرح

ہے کمر تیری جیسا میں ہوں نزار

تمثیل: وہ تشبیہ ہے جس میں وجہ شبہ کی امداد سے حاصل ہو، لیکن موجب حقیقی نہ ہو بلکہ اعتباری ہو، جیسے تصویبہ مرکب میں ہوتا ہے

جو ناتواں نہ کریں دھگیری دشمن

توخار و خس نہ کرے شعلے کو بھی برپا
 قزاقی میں یہ عزت ہے، دیکھ اے سرکش
 کہ ٹیک و بد نے کیا نقش پا کو راہ نما

اضافہ تفسیحی: اس کی ترکیب تو فارسی ہے لیکن اردو میں بھی مروج ہے، چنانچہ 'مار
 زلف'، 'کمانِ امرو'، 'نگلِ رخسار' و غیرہ۔ اضافہ تفسیحی میں مٹہہ بہ کو اول لاتے ہیں اور ایک
 اضافہ حرف تشبیہ، وچرب حرف ربط کا کام دیتی ہے۔
 (معتول (الوصول) ابلاغت مؤلفہ مرزا بیگ)

ارشادِ طباطبائی:

(۱) سمجھتی ایک قسم کی تشبیہ ہے جس میں مٹہہ پر استہرا کرنا مقصود ہوتا ہے۔ جیسے کسی سیاہ قلم
 چہرے پر چمک کے داغ ہوں تو اسے کوچا ہوا کر دیا کہتے ہیں یا یہ کہ گور میں اگلے پڑے۔ اٹھ
 فن نے تشبیہ کی ایک فرض یہ بھی لکھی ہے کہ مٹہہ کو بد نما کر دے۔ لیکن ایسی تشبیہ کا انھوں نے کوئی
 نام نہیں رکھا ہے اور اردو میں اس کے لیے نام موجود ہے کہ اسی کو سمجھتی کہتے ہیں۔ مہر مومن کہتے
 ہیں۔

قدر کیا ہو چرخ پر اختر کی، مطلع سے ترے
 پند اٹکر ہیں بروے قودہ خاکسترے

اور اس قسم کی تشبیہ بہل ہے۔

(۲) ہاں، جس تشبیہ میں یہ فرض ہو کہ بد نما شے کو خوش نما کر دے وہ زیادہ مشکل ہے۔ جیسے ایک
 عرب نے قلم سیاہ قلم کے چہرے کو ہرن کا چشمہ و چراغ کہہ کر روشن کر دیا ہے۔
 (۳) ان دونوں تشبیہوں سے زیادہ اس تشبیہ کا استعمال ہے جس میں یہ فرض ہو کہ مٹہہ کی نسبت
 جو دھوئی کیا جاتا ہے وہ ممکن ہے۔ مرزا بیگل کا یہ مطلع:

نہ با سحر اسرے دارم نہ با گلزار سوداے
 بہ ہر جای روم از خویش می جوشد قماشائے

اس میں نرا اذاعاے شاعرانہ تھا۔ مرزا رفیع سودا نے اس پر مصرعے لکھے اور گروہ میں تشریح دے کر اس اذاعا کو ثابت کر دیا ۔

نہ بلبل ہوں کہ اس گلشن میں سیر گل مجھے بھائے
نہ طوطی ہوں کہ دل میرا فضاے بارغ لے جائے
میں ہوں طاذیب آفتش بار، کیسی ہی بہار آئے
نہ با صحرای سرے دارم نہ با گلزار سودا ئے
ہر جامی روم از غولیش می جوشد تماشا ئے
بیڈل کا مطلق یہ ہے

من بیڈل حریف سنی ہے جا میستم زابد
تو قطع مینازلہا، من و یک لغزش پائے
زابد سے کہتے ہیں: تو منزل میں ملے کیا کر، مجھے غائبی اللہ ہونے کے لیے ایک لغزش پا کا کافی ہے۔
سودا نے اس اذاعا کو ثابت کیا ہے ۔

نگاہ دیدہ تحقیق تو، اور اہلک ہم، زابد
تو قطع مینازلہا، من و یک لغزش پائے
یا جیسے میر انیس کہتے ہیں، رخ تم جان ہو، پھر جان کی رخصت تو ہے دشوار اردو کی اصطلاح میں
ایسی تشریح کو ثبوت دینا کہتے ہیں۔

(۴) اسی طرح کبھی ناممکن ہونے کا ثبوت بھی تشریح سے دیتے ہیں، جیسے مصنف کا ایک شعر گزرا
دل سے فنا تری انکسب منائی کا خیال
ہو گیا گوشت سے ناخن کا جدا ہو جانا

(۵) کبھی ایسا ہوتا ہے کہ مشبہ کے لیے جو اذاعا کیا ہے اس میں کچھ ایسا استبعاد نہیں ہے لیکن تشریح
سے غرض زیادتی ہوتی ہے۔ جیسے میر منون کہتے ہیں ۔

اہرے کج نے کیا ملک دلوں کا تسخیر

راست ہے: ملک اسی کا ہے کہ جس کی شمشیر

اور اس طرح کی تشبیہ بہت کبھی جاتی ہے۔

(۶) اس سے اوئی مرتبہ اس تشبیہ کا ہے جس میں کوئی غرض نہ ہو محض غراہت و غارت ہو، جیسے شیخ
ناجح کہتے ہیں۔

مسی آلودہ لب پر رنگہ پاس ہے

نماش ہے در آتش دھواں ہے

اور یہ تشبیہ بہت سہل اور بہت مستعمل ہے۔

(۷) کبھی بصری و مختلف ایک بات بنانے کے لیے تشبیہ دیتے ہیں۔ جیسے میرمنون کہتے ہیں۔

دوا گردوں سیر یاں اس رخش کی ہے آفتاب

یوں رکاب اس کی میں جیسے لعل اور انگشتری

چاہلا ہٹ سے کھینچے نقش کب اس کا، ہاں مگر

کو نہ بھلی کی ہو صلی، خامہ سوچ صرصری

یہ تشبیہ کسی قدر اس تشبیہ سے بہتر ہے جس میں محض غارت ہی غارت ہو۔ اور نکمنو کے شعرا اس
طرف بہت مایل ہیں۔

(۸) اور کبھی اس تشبیہ دینے سے وجہ شہ کی مقدار کا بیان کرنا مقصود ہوتا ہے، جیسے میرانجس۔

گھوڑے پر اس طرح سے شہ انیس و جن چڑھے

جس طرح نکلے اہر سے خورشید دن چڑھے

یعنی مدوح کو آفتاب سے تشبیہ تو دی، لیکن کس آفتاب سے؟ جو دن چڑھے دکھائی دے۔ اس
بیت میں اور بھی لطایف ہیں جو تشبیہ کے علاوہ ہیں اور جسے میرصاحب کی معجز بیانی کہنا چاہیے
ورنہ بیان مقدار کے لیے جو تشبیہ ہوتی ہے وہ اس قدر بدیع نہیں ہوتی۔

(۹) کبھی تشبیہ سے یہ غرض ہوتی ہے کہ ایک نامعلوم شے کی کیفیت دوسروں کی سمجھ میں آ جائے،

جیسے دند۔

بہار تک ہم اسیروں کی زندگی معلوم
جو پہنچے دل پہ پونہیں موسم خزاں دے گا
’اندوہ خزاں‘ کو ہاتھ سے استعارہ کیا ہے۔ یہ تشبیہ اداسے مطلب میں بہت کام آتی ہے اور
ہر ادیب کو نظم و نثر میں اس قسم کی تشبیہ کی ضرورت پڑتی ہے۔

(۱۰) کبھی تشبیہ کو الٹ دیتے ہیں اور اس سے غرض یہ ہوتی ہے کہ مشبہ اتم و اکمل ہے۔ جیسے رنم
چشم و ابرو بھی اگر حیرے سے ہوتے اس کے

ہو چکا تھا رہنغ خورشید پہ دھوکا حیرا

یعنی آفتاب کو معشوق سے تشبیہ دی ہے اور مشہور (مقصود؟) ہے اس کا کھس۔

(۱۱) ایک اور بھی صنعت یہ آجکل کہی جاتی ہے کہ ایک لفظ جو کئی معنی میں مشرک ہو اس کے
ایک معنی کو دوسرے معنی سے تشبیہ دیتے ہیں اور اسی اشتراک لفظی کو وہ شہد سمجھ لیتے ہیں، مثلاً
(سیر علی اوسط صاحب رشک کے ایک شاگرد) بدال کہتے ہیں۔

بیاں سرمن سن کے گاناں ہج ہے ہر کا

دامرہ پہننے لگے حرف خطا تقدیر کا

یعنی دامرہ ایک بابا ہے اور حرف کے دامن کو بھی دامرہ کہتے ہیں۔ اس وجہ سے دائرہ کا حرف کو
بابے سے تشبیہ دی ہے۔ اس رنگ کے کہنے والے جو شعرا ہیں ان کی رائے یہ ہے کہ تاج کے
دیوان بھر میں بس ایک ہی شعر نئے مضمون کا ہے۔ شعر۔

دانے ہیں انگلیا کی چڑیا کو نکت کی چٹیاں

چلتی ہے بالے کی پھلی موتوں کی آب میں

یعنی چڑیا بالاشتراک طائر کو بھی کہتے ہیں اور دونوں کنواریوں کے درمیان کی سیون کو بھی کہتے
ہیں۔ اسی اشتراک لفظی کے سبب سے بغیر کسی وجہ شہد کے کنواریوں کی سیون کو طائر سے تشبیہ دی
اور اسی قسم کی تشبیہ یہ بھی ہے کہ زلف کو لٹلی سے اور نطہ رخسار کو خضر سے تشبیہ دیتے ہیں یعنی لٹلی و

خضر دونوں حکم بھی ہیں اور لیل و حضرت سے صفت مشتق بھی ہیں اور اشتراک کو وجہ شہ قرار دے کر یوں کہتے ہیں کہ لیلی زلف دل عاشق کی عمل میں رہتی ہے یا جیسے خضر خط کا چشمہ حیران و بہن معشوق ہے۔ یعنی پہلے تو زلف و خط کو لیلی و خضر معنی لغوی کے اعتبار سے کہا کہ زلف میں شکوفی اور خط میں بہری ہوتی ہے۔ اس کے بعد ان معانی سے تہاؤز کیا اور عمل و چشمہ حیران کا ذکر کر کے دونوں لفظوں میں معنی علیت مراد لیے جس کا حاصل یہ ہوا کہ زلف و خط کو لیلی عمل فقیں اور خضر ظلمات گرد سے تشبیہ وے دی جا لیں کہ کوئی وجہ شہ نہیں ہے۔ اسے صنعت استقام کہہ سکتے ہیں لیکن اتنی بات بڑھی ہوئی ہے کہ دونوں معنوں میں تشبیہ بھی مقصود ہوتی ہے اور استقام میں تشبیہ نہیں ہوتی۔

(مقول از شرح کلام غالب از علامہ ابائی)

شرح کلام غالب از طباطبائی

وہاں خود آرائی کو تھا موتی پرہونے کا خیال

یاں انجم انگہ میں تار نگہ نا یاب تھا

یعنی تار نگہ میں اس کثرت سے آنسو پرہے ہوئے تھے کہ وہ خود پوشیدہ و مغفود ہو گیا تھا جس طرح دھماکے کو موتی چھپا لیتے ہیں۔ دیکھو پوری تشبیہ پائی جاتی ہے مگر تازگی اس بات کی ہے کہ تشبیہ دینا مقصود نہیں ہے۔ شاعر دو مکتاپہ چیزیں ذکر کر رہا ہے اور پھر تشبیہ نہیں دیتا ہے۔

یاد کر وہ دن کہ ہر اک حلقہ حیرے دام کا

انگلار صید میں اک دیدہ بے خواب تھا

’حلقہ‘ دام‘ کو ’دیدہ‘ بے خواب‘ سے تشبیہ دی ہے۔ وجہ شبہ یہ ہے کہ دیدہ بے خواب کی طرح حلقہ دام کھلا رہتا تھا۔

اسد ہم وہ جنوں جواں گدائے بے سرو پا ہیں

کہ ہے سر ہٹا مڑگاں آہو پشت خار اپنا

بچہ میں اور مڑگاں میں اور پشت خار میں وجہ شبہ جو ہے وہ ظاہر ہے۔ یعنی شکل تتیوں کی ایک ہی سی ہے۔ مڑگاں کو پہلے پہلے سے تشبیہ دی، پھر پہنچے کو پشت خار سے تشبیہ دی۔

تازہ نہیں ہے نغمہ فکرِ سخن مجھے

تربا کی قدیم ہوں دود چراغ کا

دود بہ معنی فکر اور چراغ استعارہ ہے کلام روشن ہے۔

اہلِ بخش نے بہ حیرت کدہ شوقی تاز

جوہر آئینہ کو طوطی مہمل ہاندھا

سبزہ بانگ و سبزہ خط و سبزہ رنگار و سبزی جوہر کو طوطی سے تشبیہ دیتے ہیں اور آئینہ

خولا دے جو ہروں کی سبزی ہر ایک رخ سے قائم نہیں ہوتی اس سبب سے اسے طوطی کہل سے تشبیہ دی کہ اس میں حرکت معلوم ہوتی ہے اور متحرک کی متحرک سے تشبیہ جس میں وجہ شہ بھی حرکت ہونہایت لطیف و بدیع ہوتی ہے فرض یہ ہے کہ اس کے آئینہ خولا د میں جو ہروں کی سبزی جو بعض رخ سے دکھائی دے جاتی ہے یہ طوطی کہل ہے جسے شوقی ناز نے کہل کر دیا ہے۔ اور قیمت کا مصرع: ع۔۔۔۔

-- چمن بے تاب چوں طاؤس کہل۔۔۔۔ اسی قسم کی تشبیہ رکھتا ہے۔

کوئی دیرانی سی دیرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

یہاں دشت کی دیرانی میں مبالغہ اس لیے کیا کہ گھر کی دیرانی میں زیادتی لازم آئی، یعنی دشت میں ایسی دیرانی جیسے جہنہ میرے گھر میں تھی۔ تھکے ہوئے معکوس ہے۔

سرمہ مطلب نظر ہوں، مری قیمت یہ ہے
کہ رہے ہنم خریدار پہ احساں میرا

لذت نظر کو سرمہ مفت سے تشبیہ دی ہے اور سرمہ مفت کی احسانت نظر کی طرف تضحیک ہے۔

بزم قدح سے عیش تمنا نہ رکھ، کہ رنگ

صید نہ دام جت ہے اس دام گاہ کا

بزم قدح یعنی بزم شراب۔ رنگ یعنی عیش۔ دام گاہ دنیا سے استعارہ ہے۔ 'عیش تمنا نہ

رکھ' ترجمہ فارسی ہے۔ مطلب یہ ہے کہ عیش کی تمنا نہ رکھ۔

جاں در ہوائے یک کبہ گرم ہے، اسد

پردانہ ہے وکیل ترے داد خواہ کا

جان کو نور ہوائے کبہ گرم میں ہونے کی وجہ سے پردانے سے تشبیہ دی ہے۔

حریفِ جو جوشِ دریا نہیں خودداری ساحل
جہاں ساقی ہو تو پائل ہے دھوی ہوشیاری کا
ساقی کو دریا سے پر جوش سے تشبیہ دی ہے اور ساحل کو اپنے آغوش سے۔

ہے مجھے ہر بہاری کا برس کر کھلنا
روتے روتے طبعِ فرقت میں غما ہو جانا

یعنی روتے روتے مر جانا میرے لیے باغِ مسرت ہے۔ میں اسے یہ جانتا ہوں کہ
جیسے اب برس کر کھل گیا اور باغِ نشاط ہوا۔ خوبی اس میں تازگیِ تشبیہ کی ہے۔

پھر ہوا وقت کہ ہو ہال کشا موجِ شراب
وے بد سے کو دل دوست شفا موجِ شراب
شراب کا طہیج موج سے پردہ اڑ کرنا استعارہ ہے جوشِ شراب سے۔
ہے یہ برسات وہ موسم کہ غیب کیا ہے اگر
موجِ ہستی کو کرے فیض ہوا موجِ شراب

ہو اسے بہار سے جو ایسے ایسے انقلاب ہوتے ہیں کہ جہاں دی و بہن میں پھیل میدان
تھے وہ سبز و زار بن جاتے ہیں۔ جن مقاموں میں جھاڑ جھکاڑ اور خار زار تھا وہاں جوشِ لالہ و گل
دکھائی دیتا ہے تو اس انقلاب و کون و فساد و جوش و نشوونما کے بیان میں شعرا ہمیشہ صعبِ افراق
کو استعمال کرتے ہیں۔ جیسے عرقی ع

انگراؤ فیض ہوا سبز شود در محل

یعنی آنکھوں میں دانہ اُنکھ سے اُنکھ سے پھوٹتے ہیں۔ یا سودا جیسے اسی زمین میں کہتے ہیں
ع۔ شامخ سے گاؤں میں کے گل آئی کوئل

وجہ اس کی یہ ہے کہ شعر میں معنی میرِ درت یعنی کسی شے کا کچھ سے کچھ ہو جانا بڑا اُلف
دیتا ہے۔ دوسرا سبب اس مضمون پر شعرا کے توجہ کرنے کا یہ ہے کہ جب تشبیہ میں حرکت و جوش
ہو تو وہ تشبیہ ہی بہت بدلتی جاتی ہے اور یہاں چنگاری میں سے اُنکھ سے پھوٹنا یا شامخ کاؤں میں

سے کوہل ٹکانا حرکت سے خالی نہیں۔ فرض کہ مصنف نے بھی فیض ہوا کے بیان میں یہاں افراق کیا ہے کہ ہستی گذراں کو موج سے تشبیہ دی اور اس موج کو فیض ہوا سے موج شراب بنا دیا نکتہ آدر ہونے کی مناسبت سے۔

چار موج اٹھتی ہیں طوفان طرب سے ہر سو

موج گل، موج شفق، موج صبا، موج شراب

چوتھی طرب کو دریاے طوفان خیز سے تشبیہ دی جس کی موجیں دوسرے مصرع میں بیان کی ہیں اور اس تشبیہ میں بھی وجہ شہد حرکت ہے۔

موج گل سے چراغاں ہے گذر گاؤ خیال

ہے تصور میں ز بس جلوہ نما موج شراب

اس شعر میں موج شراب کو پہلے موج گل سے تشبیہ دی ہے پھر چراغاں سے تشبیہ دی اور چراغاں کی مناسبت سے خیال کو گذرگاہ سے تعبیر کیا ہے۔ یعنی خیال موج شراب کیا ہے موج گل ہے۔ موج گل کیا ہے گذرگاہ تصور میں چراغاں ہے۔ یہ ظاہر ہے کہ موج شراب کو موج گل سے تشبیہ دیں تو کوئی وجہ شہد نہیں ہے ہاں موج شراب کو موج گل سے تشبیہ دیں تو وجہ شہد رنگ دونوں میں موجود ہے اور موج گل کو چراغاں سے تشبیہ تام ہے یعنی ہر ہر گل کی افروختگی قطعاً چراغ سے مشابہ ہے۔ حاصل یہ کہ موج گل کو چراغاں سے مشابہت ہے اور موج شراب کو موج گل سے مشابہت ہے تو تصور موج شراب سے گذرگاہ خیال میں چراغاں ہو رہا ہے۔ اس سبب سے کہ مشابہ کا مشابہ بھی مشابہ ہوتا ہے لیکن ایک مشبہ بہ سے دوسرے مشبہ بہ پر تجاوز کرنے میں وجہ شہد مفرد ہے اور موج گل و چراغاں میں وجہ شہد مرکب ہے۔

مقصد ہے ناز و غمزہ، ولے گفتگو میں کام

چلتا نہیں ہے دشنہ و منجر کے بغیر

دشنہ و منجر سے ناز و غمزہ کی تشبیہ محسوس سے معقول کی تشبیہ ہے اور معقول کا فہم ہر ایک کو نہیں ہوتا اس لیے اسے محسوس فرض کر کے کام نکالتے ہیں یعنی ان کی تائید کو سمجھا دیتے ہیں۔

گرتی تھی ہم پہ برقی تھکلی، نہ طور پہ
 دیتے ہیں بادہ ظرف قدح خوار دیکھ کر
 بڑے پلے کا مصرع لگایا ہے اور تھکلی کو شراب سے اور طور کو میخوار تک طرف سے تشبیہ
 دی ہے اور تک طرف ہونا اس سے ظاہر ہے کہ وہ تھکلی کا متکمل نہ ہو سکا۔
 نہ چھوڑی حضرت یوسف نے یاں بھی خانہ آرائی
 سفیدی دیدہ یعقوب کی بھرتی ہے زنداں پر
 زنداں پر سفیدی بھرتا اور آنکھوں کا سفید ہو جانا دونوں میں حرکت فی الکلیف ہے اور
 یہاں بھی دوجہ شبہ میں حرکت ہے۔

ضمیمہ اقلیم الفت میں کوئی طومار تاز ایسا
 کہ پہلے چشم سے جس کے نہ ہو دے نمر عنوان پر
 تاز وارا کو طومار کہنا تو ایک وجہ دکتا ہے لیکن الفت جو ایک ادنیٰ مرتبہ عشق کا ہے اسے اقلیم
 و ظمرد سے تعبیر کرنا بلا وجہ ہے اس لیے کہ معنہ و معنیہ یہ میں اضافت کرنے میں دوجہ شبہ ظاہر ہونا
 شرط ہے، نہیں تو وہ اضافت ایسی ہی ہوگی جیسے کہیں کہ آسمان رخ کا ستارہ خال ہے یا دریا ہے
 دامن کے موتی دھماں ہیں اور ان اضافتوں کا نفل ہونا اہل ادب کے مذاق میں ظاہر ہے۔
 دوسرے مصرع کی بندش میں گجنگ بہت ہو گئی ہے۔ مطلب مصنف کا یہ ہے کہ دیوان
 حسن میں کوئی طومار تاز ایسا نہیں جس کے عنوان پر پہلے چشم معشوق کی نمر نہ ہوئی ہو۔ اور
 پہلے چشم سے نمر ہونا معشوق کی آنکھ چرانے اور آنکھ پھیر لینے اور نکلیوں دیکھنے سے اشارہ
 ہے اور نمر اور آنکھ میں دوجہ شبہ سیما ہے۔ مصنف نے اس اضافت کو اور بندش کی اس گجنگ
 کو جس خوبی شعر کے لیے گوارا کیا ہے لہذا اس خوبی کے مقابلے میں بندش کا میب کچھ بھی نہیں
 وہ یہ ہے کہ عنوان پر نقش بٹھا کر فوراً مہر کا پشت پھیر لینا اور عاشق سے آنکھ ملا کر فوراً معشوق کا
 آنکھ پھیر لینا تشبیہ بدلیج ہے اور دوجہ شبہ حرکت ہے اور حرکت بھی وہ جو نہایت محبوب ہے۔

مجھے اب دیکھ کر یہ شفق آلود یاد آیا
کہ فرقت میں تری آتش برستی تھی گلستاں پر
شفق کی یہ آتش ہمارے تشبیہ نہایت بدلتی ہے۔

امد سے ہے کیا اس نگہ ناز کو بیخود
ہے تیر مقرر مگر اس کی ہے کہاں اور
امد کو کہاں اور نگاہ کو حیر کہتا پرانی تشبیہ ہے۔ مصطفیٰ نے فی الجملہ اسے تازہ کر کے کہا
ہے۔ یعنی نگاہ کا تیر امد کی کہاں میں سے نہیں آتا ہے، دل فرخیں حسن اسے پر تپ کرتی ہے۔

برنگِ کائنات آتشِ زودِ نیرنگِ جہاں
ہزار آئینہ دل باندھے ہے ہالِ یک تہیوں پر
پہلے مصرع میں سے 'ہے' محذوف ہے۔ کہتے ہیں: نیرنگِ جہاں جہاں محلِ کائنات آتشِ زود ہے
کہ دل نے ایک ہال تہیوں پر ہزار ہزار آئینے باندھے ہیں۔ اس شعر میں آئینہ متحرک کی
تپ کو اس شعلے سے تشبیہ دی ہے جو کائنات آتشِ زود سے بلند ہو۔

نہ کیوں کر نہیں جوہر طراوتِ ہزرا خط سے
لگا دے خاندانِ آئینہ میں روئے نگار آتش
آئینے میں عکس چڑنا اور آگ لگ جانا ان دونوں میں وجہ شبہ حرکت ہے۔ اور نہایت
بدلتی ہے یہ تشبیہ اس سبب سے کہ وجہ شبہ بہت ہی لطیف ہے۔ مطلب یہ کہ جوہر آئینہ کو معشوق
کے ہزرا خط سے طراوت پہنچ جاتی ہے نہیں تو شعلہ رخسار کے عکس نے خاندانِ آئینہ میں آگ لگا
دی ہوتی۔

ترے خیال سے روحِ اجترار کرتی ہے
مجلوہِ ریزی۔ ہادو پہ پر فغانی، شمع
دوسرے مصرع میں یہ دونوں جگہ قسم کے لیے ہے۔ اس شعر میں مصطفیٰ نے تشبیہ کو پہ
تکلیف مہارت ادا کیا ہے۔ یعنی یہ نہیں کہا کہ جس طرح ہوا سے پر فغانی شمع ہوتی ہے بلکہ عہد پہ

کی قسم کھائی یعنی قسم ہے ہوا کے آنے اور شمع کے جھٹلانے کی کہ ترے خیال سے روح پلا کئے گئی ہے۔

مخفیں پر جم کرے ہے غنیمت باز خیال
چیں ورق گردانی غیر نگہ یک بت خانہ ہم
اس شعر میں گجے کی ورق گردانی سے محفل نکلا کی برہی کو تشبیہ دی ہے اور تازہ تشبیہ ہے۔

مہریاں ہو کے بلا لو مجھے چاہو جس وقت
میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آجی نہ سکوں
ضعف میں طعنہ اغیار کا شکوہ کیا ہے
ہات کچھ سر تو نہیں ہے کہ اٹھا بھی نہ سکوں
دہر ملتا ہی نہیں مجھ کو سٹگر، درندہ
کیا قسم ہے ترے ملنے کی کہ کما بھی نہ سکوں
ان تینوں شعروں میں یہ صنعت ہے کہ ایک فعل جو دو معنوں میں مشترک ہے اسے وجہ شبہ قرار دیا ہے لیکن 'غفر و سبزو' کی طرح یہاں محض اشتراک لفظی وجہ شبہ نہیں ہے۔ اسی سبب سے یہ اشعار بہت بدلے ہیں۔ موئن خاں بھی اس طرز پر بہت دوڑے ہیں اور ایک واسوخت میں کئی بند اسی طرح کے کہے ہیں۔ آتش کا بھی ایک شعر اسی صنعت میں مشہور ہے۔

ایسی وحشت نہیں دل کو کہ سنہل جاؤں گا
صورتِ عجزِ منی تنگ نکل جاؤں گا

مجھے ایک شعرا پناہ یاد آیا ۔

راز ہے کیا گرہ زلف جو کھل جائے گا
کوئی مضمون ہیں جو بندہ جائیں گے بازو میرے

آخر کے مصرع میں غلب کا کافر ہے تین کاف متحرک پہ در پہ جمع ہو گئے ہیں، ر۔
کیا قسم ہے ترے ملنے کی کہ کھا بھی نہ سکوں

ہے مشتعل نمود نمود پر وجود بحر

یاں کیا دھرا ہے قطرہ موج و حباب میں

یعنی قطرہ و موج و حباب کے لیے کچھ ہستی ہی نہیں ہے، ان کی نمود بے وجود بحر کے ضمن میں ہے۔ غرض اس تشبیل سے یہ ہے کہ ممکنات کی ہستی وجود و واجب کے ضمن میں ہے۔ اگر یہ فرض نہ ہو تو شعر بے معنی رہا جاتا ہے۔ اور یہ طرز بیان کہ فقط تشبیل کو ذکر کریں اور مٹش کو ترک کریں اس بیان سے بلیغ تر ہے جس میں تشبیل و مٹش دونوں مذکور ہوں۔ جس طرح استعارہ بلیغ تر ہوتا ہے پر نسبت تشبیہ کے، لیکن جس طرح استعارہ میں یہ شرط ہے کہ معنی کی طرف جلد ذہن منتقل ہو جانا چاہیے، اسی طرح تشبیل بھی ایسی ہونی چاہیے کہ اسے سن کر مٹش کی طرف انتقال ذہن ہو جائے۔ مثلاً یوں کہیں کہ: جیسا بچ ہو گے دیا پھل کھا گے۔ اس سے صاف کچھ میں آتا ہے کہ جیسا کرو گے دیا پاؤ گے۔ اور مٹش کا ترک کرنا اس سبب سے بہتر ہوتا ہے کہ ایسا ابہام جس کے بعد انکشاف فوراً ہو جائے ذہن سامع کو لذت بخشتا ہے۔ اور یہ لذت اس لذت سے بڑھی ہوئی ہے جو ذکر مٹش سے حاصل ہوتی۔

آرامشِ ہمال سے فارغ نہیں بنوز

وہشِ فکر ہے آئینہِ دائمِ نقاب میں

'نقاب' استعارہ ہے نقابِ قدس سے، اور آئینہ اس میں علم یا یکنون و ماکان ہے، اور آرامشِ ہمال سے فارغ نہ ہونا تفسیر کئی عوم و وظی شان ہے۔

جسِ ذوالِ آمادہ، اجزا آفرینش کے تمام

مگر گردوں، ہے چراغِ رنگدارِ بان، یاں

'باد' استعارہ ہے زمانے کے چھ دو مرد سے۔ غیر محسوس کو محسوس سے تھپیہ دی ہے اور بحر

وجہ شبہ حرکت ہے۔ اس سبب سے یہ استعارہ بہت ہی بدلتی ہے۔

یارب، زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لیے

لوہج جہاں پہ حرف نکر نہیں ہوں میں

مضمون تو یہ ہے کہ اپنے مٹنے کو حرف غلط کے مٹنے سے تشبیہ دی ہے۔ لیکن اگر یوں کہتے کہ زمانہ مجھے حرف غلط کی طرح مٹائے دیتا ہے تو اس قدر طبع نہ ہوتا جس قدر کہ اب طبع ہے، اور بلاغت کی وجہ زیادتی معنی ہے۔ یعنی اب اتنے معنی اور بڑے ہوئے ہیں کہ باوجودیکہ میں حرف نکر نہیں ہوں اور کوئی وجہ میرے مٹانے کی نہیں ہے زمانہ مجھے مٹا رہا ہے۔ اس شعر سے یہ نکتہ سمجھنا چاہیے کہ ایک تشبیہ ہتھل میں زیادتی معنی پیدا کرنے کا کیا طریقہ ہے، اور پھر زیادتی معنی سے کس قدر بلاغت بڑھ جاتی ہے۔

بلکہ روکا میں نے اور سینے میں ابھر رہا ہے پے پے

میری آہیں غلیظ چاک گرہاں ہو گئیں

اس شعر میں آہ کے بار بار ابھرنے کو اور بار بار ضبط کرنے کو روکنا، بجلی لگ کر حرکت سے تشبیہ دی ہے، یعنی متحرک کی متحرک سے تشبیہ ہے اور وجہ شبہ حرکت ہے۔ لیکن آہ کے لیے ایسی حرکت محض اذعاسے شاعرانہ ہے اس سبب سے یہ تشبیہ ویسی بدلتی نہیں ہے جیسے اور شعر تشبیہ متحرک کے گلدہ پکے ہیں اور باقیہار مضمون کے شعر بے معنی ہے۔ فارسی و اردو کے شعرا آنکھ بند کر کے ایسے مضمون کہا کرتے ہیں۔ یہاں بجلی اور سید میں جو ضلع بول گئے ہیں لطف سے خالی نہیں۔

ہندو حسرت دل چاہیے ذوق معاصی بھی

بھروں اک گوشہ دامن گر آب ہمت دریا ہو

معاصی کو تر دامن کہنا اصطلاح فارسی ہے، آب ہمت دریا سے کثرت معاصی کا استعارہ ہے۔

نہ نکلا آنکھ سے تیری اک آنسو اس جراثیم پر

کیا سینے میں جس لے غل چکاں مڑگان سوزن کو

سوزن سے سوزن غم مراد ہے جس کا مقام پہنچنے کے اندر ہے اور سوزن سے یہ استعارہ نہ لیں تو شعر عامیانا ہو جائے گا جیسے نافہم شعرا غیر واقعی باتیں نظم کر دیا کرتے ہیں۔ ہاں اگر سید کی جگہ بیٹا سمجھو تو استعارہ کی ضرورت نہیں۔

شہادت تھی مری قسمت میں جو دی تھی یہ خود مجھ کو
جہاں تلوار کو دیکھا جھکا دینا تھا گردن کو
تلوار استعارہ ہے ناز و ادا و جور و جفا سے، اور گردن جھکانا کہنا یہ ہے گوارا کرنے سے
اور شہادت سے خون آرزو مراد ہے۔ اور اگر معنی حقیقی پر ان لفظوں کو لیں تو شعر کا کوئی محصل
نہیں رہتا۔

مسجد کے زبرِ سایہ خرابات چاہیے
بہوں پاس آنکھ قبلۂ حاجات چاہیے
آنکھ کی میکانہ سے اور بہوں کی محراب مسجد سے تشبیہ مشہور ہے۔ مصنف نے یہاں ہدیت
یہ کی ہے کہ اس تشبیہ کا نکس لیا ہے۔ قبلۂ حاجات مسجد کے ضلع کا لفظ ہے لیکن بڑے محاورے کا
لفظ ہے۔ اور بات یہ ہے کہ جہاں محض ضلع بولنے کے لیے محاورے میں تصرف کرتے ہیں وہاں
ضلع برا معلوم ہوتا ہے اور جب محاورہ پورا اترے تو یہی ضلع بولنا حسن دیتا ہے اور ہر صنعت
لفظی کا یہی حال ہے۔

خیال مرگ کب تسکین دل آرزو کو بخشے
مرے دامِ حننا میں ہے اک صیدِ زبوں وہ بھی
مشکدینِ فارسی مصدر ہے۔ اس سے اردو میں نکلنا بنا لیا ہے، جیسے نکلنا اور تجویزنا اور
طریقہ نا۔ مگر ایسے لفظ کے استعمال کو کسی قدر غیر فصیح سمجھتے ہیں۔ اس شعر میں حننا کی تشبیہ حال سے
اور خیال مرگ کی تشبیہ ایک مرلِ شکار سے محسوس کی غیر محسوس سے تشبیہ ہے۔ اور بحر و جو شہ
مرتب۔ اس سبب سے تشبیہ بدلتی ہے

نہ اکا پر شہ قحجہ جفا پر ہاز فرما د
 مرے دریائے بے تابی میں ہے اک موج خوں وہ بھی
 موج کی تشبیہ کوار سے مبتذل ہے۔ اسے دریائے چٹائی کی موج خوں کہہ کر جہت پیدا
 کی ہے۔

ہے کائنات کو حرکت میرے ذوق سے
 پرتو سے آفتاب کے ڈرے میں جان ہے
 اس شعر میں ڈرے کے جان دار ہونے نے بڑا لطف دیا یعنی اس کو ذی روح سے تشبیہ
 دی اور وجہ شہ حرکت ہے۔

میری ہستی لٹائے حیرت آبا و تمنا ہے
 جسے کہتے ہیں نالہ وہ اسی عالم کا علقہ ہے
 اپنی ہستی کو لٹا سے تشبیہ، رماں کی مکان سے تشبیہ ہے اور وجہ شہ امتداد ہے جو دونوں
 میں پایا جاتا ہے۔

رحم کر غالم، کہ کیا بود چراغ کشتہ ہے
 نبض بیمار وفا دور چراغ کشتہ ہے
 پہلے مصرع میں چراغ کشتہ استعارہ ہے بیمار وفا سے۔ اور دوسرے مصرع میں معنی حقیقی
 پر ہے۔ نبض کو دور چراغ کشتہ سے تشبیہ متحرک یا متحرک ہے۔ وجہ شہ میں حرکت ہے یعنی سر
 ہوتا، کمزور ہوتا، بتدریج کم ہوتے جانا وغیرہ۔ جتنے یہ سب صفات کہے ہوئے چراغ کے دھوئیں
 میں ہیں وہ سب دم نکلنے وقت نبض بیمار میں ہوتے ہیں۔ انصاف یہ ہے کہ متحرک کی تشبیہ میں
 مصنف کو پڑھائی ہے۔ لہذا اس وقت کی نبض کو 'دوی' کہتے ہیں یعنی کیڑے کے رینگنے سے تشبیہ
 دیتے ہیں کہ عربی میں دور کیڑے کو کہتے ہیں۔ (اس وقت کی نبض کو 'ملی' بھی کہتے ہیں۔۔۔
 مرقاۃ المفاتیح: ج ۲، دہلوی ص ۲۲۲) دونوں تشبیہوں کے مقابلے سے معلوم ہوتا ہے کہ مصنف

کی تشبیہ اس سے زیادہ نزدیک ہے۔

ہے آرمیدگی میں نگہاں بہا مجھے

صبح وطن ہے خندہ دعاں نما مجھے

یعنی حالت آرمیدگی و ترک ہرزہ گردی میں نگہاں و سرکش کامیں سزاوار ہوں کہ وطن میں صبح مجھے نہیں ہوتی بلکہ میری حالت پر خندہ دعاں نما ہوتا ہے۔ خندہ صبح مشہور استعارہ ہے۔

ڈھونڈھے ہے اس مطنی آتش نفس کو جی

جس کی صدا ہو جلوہ برقی فنا مجھے

یعنی ایسے سماع کو جی چاہ رہا ہے جس کے سننے سے وہ حال آنے کے فانی الذات ہو جاؤں۔ آواز کی روشنی اور زمرے کا لہر اٹل کر وہ شہ مرتب ہوئی اور ترکیب و جہ شہ پہلی خوبی ہے اس تشبیہ کی۔ بعد اس کے یہ ترقی ہے کہ حرکت بھی وجہ میں داخل ہے۔ پھر طرفین تشبیہ کو دیکھیے: ایک مسودہ ہے، دوسرا مہر ہے گو دونوں محسوس ہیں۔ لیکن ایسا یوں بعید ہے کہ تشبیہ محسوس بہ معقول کا لطف پیدا ہے۔ مگر اس شعر میں یہ کہنا کہ ایسا ہو، ویسا ہو، شعر کو سست کر دیتا ہے۔ اس کے برخلاف اگر اس مضمون کو انشا میں ڈھالا ہوتا اور یوں کہتے کہ "میری صدا ہے جلوہ برقی فنا مجھے" تو زیادہ لطف دیتا۔

نظارہ کیا حریف ہو اس برقی حسن کا

جوش بہار، جلوے کو جس کی نگاہ ہے

جوش بہار ظہور عالم سے استعارہ ہے۔

ہاتھ دھو دل سے، یہی گری گرائے بیٹے میں ہے

آکھیند تندی صہبا سے پگھلا جائے ہے

دل کو آکھیند سے تشبیہ دی ہے۔

سایہ میرا مجھ سے مٹل دور بھاگے ہے اسد
پاس مجھ آتش بجاں کے کس سے ٹھہرا جانے ہے

یعنی میری وہ حالت ہے کہ سایہ تک ساتھ نہیں دیتا۔ یہ سارا مضمون تو محاورہ ہے لیکن مصنف نے اسے تشبیہات سے رنگا ہے۔ اپنے تئیں آتش بجاں کہا ہے یعنی اپنے اضطراب و بے چینی کو اس شخص کے تڑپنے سے تشبیہ دی ہے جو آگ میں گر پڑا ہو اور سایہ کو ذمہویں سے تشبیہ دی ہے۔ ان تشبیہوں کے علاوہ اس شعر میں اس توجیہ نے بڑا لطف دیا کہ ذمہویں کے اٹھنے کو آگ سے بھاگنا قرار دیا۔

وہ بادۂ شہانہ کی سر مستیاں کہاں
انہیے بس اب کہ لذت خواب سحر مگی

اس شعر کے الفاظ معنی حقیقی پر محمول کریں تو کچھ لطف نہیں۔ غالب مصنف کو استعارہ مقصود ہے۔ یعنی بادۂ شہانہ سے نکلے شراب اور سحر سے میری کا استعارہ ہے، اور انہیے کا خطاب اپنے نفس غافل کی طرف ہے۔

نکارے نے بھی کام کیا وہاں خواب کا
مستی سے ہر نگہ ترے رخ پر بکھر مگی

نگاہ کو تار سے اور رشتے سے تشبیہ مشہور بات ہے۔ تازگی یہاں یہ ہے کہ دھڑک لگاؤ کے تا رہنا رکھ کر ان سے خواب بن گئی۔ اور جس تشبیہ میں اس طرح کے معنی صیرورت ہوں جو دو چیز شہ کے گھٹانے سے یا بڑھانے سے پیدا ہو گئے ہوں وہ تشبیہ نہایت لذیفہ ہوتی ہے اور سننے والے کے ذہن میں استغراب کا اثر پیدا کرتی ہے۔ 'ہر' کا لفظ یہاں پورا خواب بنانے کے لیے مصنف نے صرف کیا ہے۔ مطلب شعر کا یہ ہے کہ حیرانہ دیکھ کر ایسی از خود رنگی ہوئی کہ لذت دینے سے سب محروم ہو گئے۔

دل، ہوائے غرام باز سے بھر
عشرستان ہے قرا دی ہے

وجہ مناسبت یہ ہے کہ غرام کو محشر سے تشبیہ دیا کرتے ہیں۔

جو نہ کلمہ داغ دل کی کرے شعلہ پاسانی

تو فرد کی نہاں ہے بہ کسین بے نہانی

شعلہ کی تشبیہ نہاں سے مشہور ہے۔ 'داغ' کو نقد کہا یعنی رسوخ اشرفی سے اسے

تشبیہ دی۔ یہ تشبیہیں نہایت لطیف ہیں

منجھیندہ معنی کا طلسم اس کو سمجھئے

جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آدے

لفظ کی تشبیہ طلسم سے نہایت بدیع ہے۔

لجھا ہے سر انکسب حنائی کا تصور

دل میں نظر آتی تو ہے اک بوند لبو کی

انگشت کا مہندی سے لال ہو کر لبو کی بوند ہو جانا کیا اچھی تشبیہ ہے۔ دیکھو تشبیہ سے مشنہ

کی ترچھن و خمیں اکثر مقصود ہوتی ہے۔ یہ غرض یہاں کہی حاصل ہوئی کہ سر انگشت کی خم و صورتی

آنکھ سے دکھادی۔ دوسری خوبی اس تشبیہ میں یہ ہے کہ جس انگلی کی پور لبو کی بوند برابر ہو وہ انگلی

کس قدر نازک ہوگی اور کتنا یہ ہمیشہ تصریح سے زیادہ دلکش ہوتا ہے۔ پھر یہ حسن کہ وجہ شبہ یہاں

مربک بھی ہے۔ یعنی بوند کی سرفی اور بوند کی شکل ان دونوں سے مل کر وجہ شبہ کو ترکیب حاصل

ہوئی ہے اور ترکیب سے تشبیہ زیادہ بدیع ہو جاتی ہے۔ اسی طرح ادراۃ تشبیہ کے حذف و ترک

سے تشبیہ کی قوت بڑھ جاتی ہے۔ مصنف نے بھی حذف ہی کیا ہے سب سے بڑھ کر یہ نئی تشبیہ

ہے۔ کسی نے نہیں تسلیم کی۔ پھر یہ شانِ مطاقی دیکھیے کہ نئی چیز پا کر اس پر اعتقاد نہ کی۔ اسی تشبیہ

میں سے ایک بات یہ نکالی کہ دل میں ایک بوند تو لبو کی دکھائی دی۔ پھر کیا تصور، کہا لبو کی بوند،

دونوں میں کیا جتن بعد ہے۔ اور چاہن طرفین سے تشبیہ میں حسن اور غرائب زیادہ ہو جاتی ہے۔

'تو' کی لفظ نے مقام کلام کو کیسا ظاہر کیا ہے۔ یعنی یہ شعر اس شخص کی نہانی ہے جس کا لبو سب

خفک ہو چکا ہے۔ وہ اپنے دل کو ایک خیالی چیز سے تسکین دے رہا ہے۔

ترکیب و ہر شے کے متعلق یہ بات بھی غور کرنے کی ہے کہ جس طرح ہونہ کے معنی میں ٹپک پڑنا داخل ہے یہی حال تصور کا خیال سے اتر جانے میں ہے۔ یعنی حرکت و ہر شے میں داخل ہے۔ گو طرفین تشبیہ متحرک نہیں ہیں۔ مگر حاکم یہ نہایت غریب و بدلیج و تازہ و تکیہ ہے۔

کہہ سکے کون نہ یہ جلوہ گری کس کی ہے
پردہ چھوڑا ہے وہ اس نے کہ اٹھائے نہ سہے
'پردہ چھوڑنا' استعارہ ہے عالمِ امکان سے، اور اسی استعارے نے مضمون شعر کو جلوہ دیا ہے۔

ہے شکستہ سے بھی دل نوسید یارب، کب تک
آگینہ کوہ پر عرضِ گراں جانی کرے
کوہ استعارہ ہے سختی و ہزمتِ نعم کا اور دل کو شیشے سے تشبیہ دی ہے۔ لفظ 'شکستہ' نے شعر کو ٹھنکنا کر دیا۔ ترکیبِ اردو میں فارسی کے اور الفاظ لے لیتے ہیں لیکن فارسی مصدر کا استعمال سب نے مکروہ سمجھا ہے۔ اور مصنف مرحوم کے سوا اور کسی کے کلام میں نظم ہو یا نثر، ایسا نہیں دیکھا۔

دیکھ کر در پردہ گرم دامنِ افغانی مجھے
کر گئی دایرۂ تن مہریِ عربانی مجھے
اس شعر میں مضمون تصوف ہے۔ عربانی استعارہ ہے تہجد سے۔ اور دامنِ افغانی محض ہے۔

نالہ سراپایِ یک عالم و عالم کعبِ خاک
آسمان پر بیڑۂ قمری نظر آتا ہے مجھے
آسمان پر بیڑۂ قمری کی پچھتی کمی ہے کہ جس میں کعبِ خاک کے سوا کچھ بھی نہیں اور اس منہی بھر خاک کی قسمت میں بھی عمر بھر کی نالہ کشی نکلی ہوئی ہے۔ اگر یہ کہو کہ بیڑۂ قمری کیوں

کہا، بلبل بھی ایک مشبہ خاک ہے کہ نالہ کٹھی کے لیے پیدا ہوئی ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ قادی والے قمری کو کتب خاکستر ہاتھ حا کرتے ہیں، اس لیے کہ اس کا رنگ خاکستری ہوتا ہے۔ صاحب کہتے ہیں ۔

گر نمی خواہد کہ در پائے تو ریخ و رنگ عشق

سرو از قمری بکف چوں مشبہ خاکستر گرفت

اور خاک اور خاکستر میں کچھ ایسا فرق نہیں ہے۔ ہاں یہ نظر واقعی یہ کہہ سکتے ہیں کہ نالہ کا سراپا یہ عالم، اور عالم کا مشبہ خاک ہونا مقام عبرت و حسرت ہے۔ اور ایسے مقام پر پہنچتی اور دل لگی ہے محل ہے۔

آمد بہار کی ہے کہ بلبل ہے نغمہ سنج

اڑتی سی اک خبر ہے زبانی طیور کی

یعنی طمرہ بلبل بہار کی اڑتی ہوئی خبر ہے۔ یہ تجزیہ نہایت بدیع ہے اور انصاف یہ ہے کہ نئی ہے۔

گر دامن نہیں تو دامن کے نکالے ہوئے تو ہیں

کیسے سے ان بتوں کو بھی نسبت ہے دور کی

ضابطہ یہ ہے کہ بتوں کا ذکر اسی شعر میں اچھا معلوم ہوتا ہے جہاں حسینوں سے استعارہ ہو۔ نہیں تو کچھ بھی نہیں۔ (بتوں کا ذکر حقیقی معنوں پر) ہمیشہ بے لطف ہوتا ہے۔

قصائد

بزم ہے جام زمرد کی طرح داغ چنگ

تازہ ہے ریشہ 'نارنج' صفت روئے شراب

دونوں تشبیہیں نہایت بدلتی ہیں۔

شکل طاؤس کرے آئینہ خانہ پرداز
ذوق میں جلوے کے حیرے بہائے دیدار
آئینہ خانہ و طاؤس کی تشبیہ بہت ہی بدلتی ہے۔

دُشمنِ آلِ نبی کو بہ طرب خانہ دہر
مرضِ طریازہ سیلاب ہو طاقِ دیوار

انگڑائی کو موج سے مشابہت ہے۔ اس سبب سے طریازہ سیلاب کو موج سیلاب کا استعارہ سمجھنا چاہیے۔

دیدہ تا دل، اسد، آئینہ یک پرچہ شوق
فیضِ معنی سے خطِ ساغرِ راقم سرشار
سافرِ دیدہ و دل سے استعارہ ہے۔

اُڑ کے جاتا کہاں کہ تاروں کا
آسمان نے بچھا رکھا تھا دام
بال کو مچھلی سے بھی تشبیہ دیا کرتے ہیں اور مچھلی تڑپ کر اڑتی ہے۔ اُڑنے کا لفظ بھی مناسب واقع ہوا ہے۔

ہات سے رکھ دی کب ابرو نے کمان
کب کمر سے غمزے کے منجر کھلا
ابرو کو کمان سے اور غمزے کو منجر سے تشبیہ دیا کرتے ہیں۔ لیکن ابرو کو کمان دار اور غمزے کو منجر گزار کہنا زیادہ لطف دے گیا۔

(استدراک :- نسخہٴ عرفی میں 'ہات' کے بجائے 'ہاتھ' ہے، اور دوسرے مصرع میں 'کی' بجائے 'کے' ہے۔)

حیرا اندازہ سخن شائے زلف الہام
حیری رفتار قلم جتویش بال جبریل
دوسرے مصرع میں جو تشبیہ بدلتی پیدا کی ہے الہامی مضمون ہے۔

استعارہ

استعارہ کے لغوی معنی عاریت طلب کرنا ہیں۔ اصطلاح میں مراد وہ لفظ ہوتا ہے جو غیر
وضعی معنوں میں استعمال ہو اور اس کے حقیقی و مجازی معنوں میں تشبیہ کا علاقہ ہو۔ استعارے میں
مشبہ یا مشتبہ بہ کو حذف کر کے ایک کو دوسرے کی جگہ استعمال کرتے ہیں لیکن کوئی ایسا قرینہ بھی
ساتھ ہی نکال کر کرتے ہیں جس سے معلوم ہو جائے کہ محکم کی مراد حقیقی معنوں کی نہیں ہے۔
معنی مشتبہ کو مستعار منہ (یعنی مانگا ہوا اُس کے واسطے) کہتے ہیں۔
معنی مشتبہ بہ کو مستعار منہ (مانگا ہوا اُس سے) کہتے ہیں۔
اس لفظ کو جو مشتبہ بہ کے معنی پر دلالت کرے مستعار کہتے ہیں۔
وجہ شبہ کو وجہ جابج کہتے ہیں۔ مثال ۔

نہیں ممکن کہ ملکِ فکر کھینے شعر سب اچھے

برستا ہے بہت نیساں، گہر ہوتے ہیں کم پیدا

’فکر‘ کو غشی سے تشبیہ دی ہے ’غشی‘ مستعار منہ، قوتِ فکر مستعار ل، لفظ ’فکر‘ مستعار اور انشا کی
قوت وجہ جابج ہے۔

اضافہ استعارہ: اضافہ تشبیہ کی طرح اضافہ استعارہ بھی ہے۔ وہ اس طرح کہ
کسی لفظ کے مجازی معنوں کے لوازمات سے کچھ لے کر اس کو اصل لفظ کی طرف مضاف کرتے

ہیں۔ خلل و سبب عقل، پائے فکر۔ عقل اور فکر کو انسان فرض کیا ہاتھ اور پاؤں انسان کے لوازمات میں سے ہیں، ان کو عقل و فکر کی طرف مضاف کیا اور سبب عقل اور پائے فکر کہہ دیا۔ اضافہ تشبیہی اور اضافہ استعارہ میں یہ فرق ہے کہ اضافہ تشبیہی میں اگر مضاف، مضاف الیہ کو الٹ کر صحیح میں حرف تشبیہ ڈال دیں تو مطلب ٹھیک رہتا ہے۔ لہذا اضافہ استعارہ میں مطلب بگڑ جاتا ہے۔ 'مار زلف' کو فارسی میں زلف چھو مار اور اردو میں سانپ جھنسی زلف کہہ سکتے ہیں۔ لیکن 'سبب عقل' کو عقل چھو دست کہنا غلط ہوگا۔

صنعتِ استعلا ام:

کلام میں اول ایک ایسا لفظ لائیں جس کے دو معنی ہوں اور ان دونوں معنی میں سے ایک معنی مراد لیں۔ پھر ایک ضمیر لائیں جو اس لفظ کی طرف راجع تو ہوتی ہو لیکن ضمیر کی مراد اس دوسرے معنی کی طرف ہو جو پہلے نہیں لیے گئے۔

سایہ فگن ہو میں نے کہا ہم پہ، اے پری

ہوا کہ اس کے سائے سے پرہیز چاہیے

'پری' بہ معنی معشوق۔ دوسرے پری حقیقی۔ ضمیر 'اس' کی حقیقی پری کے معنی ظاہر کرتی ہے کیونکہ اس کے سائے سے پرہیز کیا کرتے تھے۔

متفرق محاسن و معایب

نقش فریادی ہے کس کی شوئی تحریر کا

کانڈی ہے جبرائیل ہر جیکر تصویر کا

اس شعر میں مصنف کی غرض یہ تھی کہ نقش تصویر فریادی ہے ہستی بے اعتبار دے تو قیر کا،

اور یہی سبب ہے کانڈی جبرائیل ہونے کا۔ ہستی بے اعتبار کی گنجائش نہ ہو سکی، اس سبب سے کہ

کافیہ مزاح تھا اور مقصود تھا مطلع کہنا۔ ہستی کے بدلے شوئی تحریر کہہ دیا اور اس سے کوئی قرینہ ہستی

کے حذف پر نہیں پیدا ہوا۔ آخر خود ان کے منہ پر لوگوں نے کہہ دیا کہ شعر بے معنی ہے۔

عرض کچے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں

کچھ خیال آیا تھا صبرا کا کہ صبرا جل گیا

عرض کو لوگ جوہر کے ضلع کا لفظ سمجھتے ہیں حال آں کہ جوہر کے مناسبات میں سے عرض

خفہ یک ہے نہ بسکون۔

دل نہیں تجھ کو دکھاتا دردہ دانوں کی بہار

اس چراغاں کا کروں کیا کار فرما جل گیا

لفظ 'چراغاں' کو چراغ کی جمع نہ سمجھنا چاہیے۔

زخم نے داد نہ دی تنگی دل کی یارب

تیر بھی سینہ کھل سے پر المیوں کا

تیر کے پر ہوتے ہیں اور اڑتا ہے۔ اس سبب سے پر المیائی جو کہ صلیب مرخ ہے تیر کے لیے بہت مناسب ہے۔ مصنف مرحوم لکھتے ہیں: یہ ایک بات میں نے اپنی طبیعت سے نئی نکالی ہے جیسا کہ اس شعر میں:

نہیں ارمیہ دا صحت جرمیچہ بھلاں

وہ زخم تخی ہے جس کو کہ دل کشا کہے

یعنی زخم حیر کی توہین بہ سبب ایک رخنہ ہونے کے اور تھوڑے زخم کی تھمیں بہ سبب ایک طاق سا مکمل جانے کے۔

شمار سبب مرفوب بہ مشکل پسند آیا

تھا شائے بیک کف برون صد دل پسند آیا

احتمال ہے کہ مصنف نے بیک کف برون صد دل میں حساب عقد انامل کی طرف اشارہ کیا ہو اور عقد صد کی یہ شکل ہے کہ چھوٹا لکھا کے سر کو انگوٹھے کی جڑ میں لگا کر انگوٹھا سارا اس کی پشت پر بھا دیتے ہیں۔ عرب میں اس حساب کا رواج تھا۔ رسول خدا ﷺ نے جس حدیث میں قندہ چنگیز و ہلاکو و تیمور و فیروز کی زینب حبیب بخش سے تشبیہ کوئی کی ہے اس میں ذکر ہے حضرت ایک دن ڈارے ہوئے ان کے پاس آئے اور فرمایا: لا الہ الا اللہ وہیل للعرب من شر قد اقترب فتح اليوم من روم یاجوج و ماجوج مثل هذه یہ کہہ کر آپ نے گلے کی انگلی کو انگوٹھے سے ملا کر حلقہ بنایا۔ دحبیب اور سفیان بن عیینہ نے اس حدیث کو روایت کر کے عقوبہ تسمیعین کی شکل دونوں انگلیوں سے بنائی یعنی گلے کی انگلی کا سر انگوٹھے کی جڑ میں سے لگا کر انگوٹھے کو اس کی پشت پر بھا دیا۔ قندہ خدا سے کئی سو برس پیشتر کی کتابوں میں (مثل) بخاری و فیروز کے یہ حدیث موجود ہے۔ غور از م شاہ نے جب دیوار ترکستان کو کھدوا والا جہمی سے چنگیز و

ہلا کہ وہ تیمور کو راہ لی اور سلطنت عرب کو تباہ کر ڈالا۔ اس زمانے میں شام خوارزم قلعہ المدینہ سلجوقی تھے۔

دل گذر گاہو خیال سے و ساغر ہی سہی

مرکز نفس چاہے سر منزل تقوی نہ ہو

نماز اور رشتہ اور غلط اور چارہ نفس کے تشبیہات میں سے ہے۔

قافیہ "تھوئی" میں فارسی والوں کا اجماع کیا ہے کہ وہ لوگ عربی کے جس جس کلمے میں "ی" دیکھتے ہیں اس کو کبھی الف اور کبھی "ی" کے ساتھ نظم کرتے ہیں۔ حنی و ہنسی و نعلی و قلعی و قسلی و جودی و ہودی و دودی و دنیا بکثرت ان کے کلام میں موجود ہے۔

سٹائش مگر ہے زاہد اس قدر جس باغ رضواں کا

وہ اک گل و ستہ ہے ہم بے خوروں کے طاق نہاں کا

یہاں گل دستہ کے لفظ نے یہ حسن پیدا کیا ہے کہ گل دستہ کو زینت کے لیے طاق ہر دکھا

کرتے ہیں! دوسرے یہ کہ باغ کو مقامِ تحقیر گلِ رستہ سے تعبیر کیا ہے۔ یہ بھی حسن سے خالی نہیں۔ لیکن یہ حسن بیان و بدیعی سے تعلق رکھتا ہے، معنوی خوبی نہیں ہے۔

نہ آئی سہولت حاصل بھی مانع میرے طالبوں کو

یہ واقعوں میں جو ٹکا ہوا ریشہ میٹاں کا

استور ہے کہ کسی کے رعب و سلطت کے اظہار کرنے کے لیے جو مرعوب ہو جاتا ہے وہ

اپنے دانتوں میں گھاس پھوس اٹھا کر دبا لیتا ہے تاکہ وہ شخص اسے اپنا مطیع و مغلوب سمجھے اور تصدیق سے باز آئے۔

کیا آئینہ خانے کا وہ نقشہ میرے جلوے نے

کرے جو پرتو غورہید عالم شہنشاہ کا

آئینہ خانے کی تھپیٹھیں مٹھیاں سے تھپیٹھیں مرآب ہوئی۔

خوشی میں نہاں خوں گشتہ لاکھوں آرزوئیں ہیں

چراغِ مردہ ہوں میں بے زہاں گورِ غریباں کا

خاموش آدمی کو بے زہان کہتے ہیں، اور چراغ کی لو کو زہان سے تشبیہ دیتے ہیں تو بچے ہوئے چراغ کو بے زہان آدمی کے ساتھ مشابہت ہے اور اسی طرح سے خون گشتہ آرزوؤں کو گورِ غریباں سے مشابہت ہے۔

نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوقِ کم میرا

حبابِ موجِ رفتار ہے نقشِ قدم میرا

ذوق سے محروم آدمی مراد ہے اور رفتار کو موج اور نقشِ قدم کو حباب کے ساتھ تشبیہ دینے سے مطلب یہ ہے کہ جس طرح موج کا ذوقِ روانی بھی کم نہیں ہوتا اسی طرح میرا بھی ذوقِ کم نہیں ہوگا۔ 'یک بیاباں ماندگی' خواہ 'صد بیاباں ماندگی' کہو مراد ایک ہی ہے یعنی ماندگی مفرد۔ یک بیاباں ماندگی کہہ کر مقدار بیان کی ہے گویا بیاباں کو یہ نہ اس کا فرض کیا ہے۔

سرایا رہنِ عشق و ناگزیرِ الفجِ ہستی

عبادتِ برقی کی کرتا ہوں اور افسوسِ حاصل کا

عشق کو برقی اور ہستی کو فرمن سے تشبیہ دی ہے۔ پہلے مصرع میں فعل 'ہوں' محذوف ہے۔ حاصل کے معنی فرمن۔ 'ناگزیرِ الفجِ ہستی' ہوں یعنی جان کو عزیز رکھنے پر میں مجبور ہوں۔ جس طرح یہ کہتے ہیں کہ فلاں امر ناگزیر ہے یعنی ضرور ہے اسی طرح فاری میں یوں بھی کہتے ہیں کہ فلاں شخص از فلاں ناگزیر است۔

منہ نہ کھلنے پر ہے وہ عالم کہ دیکھا ہی نہیں

ذلف سے بڑھ کر نقاب اس شورش کے منہ پر کھلا

اس شعر میں 'کھلنا' زب دینے کے معنی پر ہے۔ دیکھو معنی روایف میں جذمت کرنے سے شعر میں کیا حسن ہو جاتا ہے۔

داں خود آرائی کو تھا موتی پردے کا خیال
 یاں نجوم انگ میں تار نگہ نا باب تھا
 یعنی تارنگہ میں اس کثرت سے آنسو پردے ہوئے تھے کہ وہ خود پوشیدہ و مقفود ہو گیا تھا
 جس طرح دھاکے کو موتی چھپا لیتے ہیں۔

ہلوہ گل نے کیا تھا داں چراغاں آپ جو
 یاں رواں مڑگان ہشتم تر سے خون تاب تھا
 ”آپ جو“ کے بعد ”کو“ کا قسط حذف کر دینا کچھ اچھا نہیں معلوم ہوتا۔
 فرش سے تا عرش داں طوفاں تھا موج رنگ کا
 یاں زمیں سے آساں تک سونقن کا باپ تھا
 یعنی وہاں رنگ و بیش کی رنگ رلیاں ہو رہی تھیں اور ہم یہاں جل رہے تھے۔ ”سونقن“
 کے باپ سے ”ماضی“ و حال و مستقبل کی تصریف مراد ہے۔ نزاکت یہ ہے کہ اس امتداد زمانہ کو
 جو تصریف میں سونقن کے ہے مصنف نے امتداد مکانی پر منطبق کیا ہے۔ دوسرا پہلو یہ بھی نکلا
 ہے کہ یہاں کا زمین و آسمان آگ لگا دینے کے قابل تھا۔

کہوں کس سے میں کہ کیا ہے شب غم بری بلا ہے
 مجھے کیا برا تھا مرنا اگر ایک بار ہوتا
 غوی اس شعر کی حد حسین سے باہر ہے۔

یہ جانتا ہوں کہ تو اور پانچ مکتوب
 مگر ستم زدہ ہوں ذوق خامہ فرسا کا
 ”تو اور پانچ مکتوب“ یعنی تو اور جواب کھسے ملن نہیں۔

باغ گلقتہ تیرا بساط نشاط دل
 اور بہار غم کدہ کس کے دماغ کا

پہلے مصرع میں سے 'ہے' محذوف ہے۔۔۔ دوسرے مصرع میں سے 'ہوا' محذوف یعنی
 اور بہار بھی تیرے ہی دماغ میں نشہ پیدا کرنے کے لیے ایک خم کدہ ہے۔ یہ تینیس بھاط و بھاط
 صنایعِ غلطیہ میں سے ہے۔

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے کھسے پر تاج
 آدھی کوئی ہمارا دم تحریر بھی تھا
 'ہمارا' کے بعد 'بھی' کے لانے کا کل تھا مگر ضرورتِ شعر سے اسے آخر میں کر دیا ہے۔
 ہو لیے کیوں نامہ بر کے ساتھ ساتھ
 یارب! اپنے خط کو ہم پہنچائیں کیا
 'یارب' اس شعر میں خدا کے لیے نہیں ہے بلکہ اظہارِ استغاثہ کے لیے ہے۔
 موجِ خوں سر سے گذر ہی کیوں نہ جائے
 آستانِ یار سے اٹھ جائیں کیا
 'کیا' دوسرے مصرع میں حقیر کے لیے ہے۔

دے پلے سے کول و دست ثنا موجِ شراب
 پھر ہوا وقت کہ ہو ہال کشا موجِ شراب
 شراب کا شہر موج سے پرواز کرنا استعارہ ہے جوشِ شراب سے، اور 'وقت' سے فصل
 بہار مراد ہے جس کی حرارت سے غلیان و جوشِ شراب میں پیدا ہوتا ہے۔ اور پلے سے کول و
 دست ثنا دینے سے یہ مراد ہے کہ خود شراب پر جوشِ اس کا دل ہوگی۔ اور دستِ ساقی اس کے
 لیے دستِ ثنا ہوگا یعنی اس کے ہاتھ سے حلقہٴ رنداں میں وہ شکار کرے گی۔ خود شیشے کو بھی دل
 سے تشبیہ دیتے ہیں۔

بلکہ دوڑے ہے رگِ جاک میں خوں ہو ہو کر
 ہمبر رنگ سے ہے ہال کشا موجِ شراب

لفظ 'ظون' میں نون کا اعلان فصیح سمجھتے ہیں اور بعض بعض شعرا بغیر اعلان اس لفظ کو استعمال بھی نہیں کرتے۔

کمال گری سہی سلاش وہ نہ پاچھ
برنگو خار مرے آئینے سے جو ہر کھینچ

حسرت دیدار ایک آئینہ ہے جس میں جوہروں کے بدلے کانٹے ہیں اور یہ کانٹے ٹکا پود
جستجوے دیدار میں گڑے ہیں۔ اس شعر کے پہلے مصرع میں چار معنویہ اضافتیں ہیں اور تین
اضافتوں سے زیادہ ہونا عجیب کلام ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اضافت ایک سے زیادہ ہوئی اور
بندش میں سستی پیدا ہوگئی، نہ کہ چار اضافتیں ہوں اور وہ بھی معنویہ۔

ہ نیم فزہ ادا کر جن دوحب ناز
نیام پردہ زخم جگر سے خنجر کھینچ

نیام میں سے خنجر یعنی لاف کے نکال ڈالنے سے نیم تو جاکر اس خنجر سے معنی کا بھی خون
ہو گیا۔

چھوڑوں گا میں نہ اس بہ کافر کا پوجنا
چھوڑے نہ خلق کو مجھے کافر کہے بغیر

"چھوڑنے" کا لفظ دونوں مصرعوں میں قابل توجہ ہے کہ اس لفظ کی تکرار نے حسن کلام کو
بڑھا دیا۔ یہ بھی ایک صنعت ہے متعلق لفظیہ میں سے گواہی فن نے اس کا ذکر نہیں کیا۔

آتا ہے میرے قتل کو، پر جوش رشک سے
مرتا ہوں اس کے ہاتھ میں تلوار دیکھ کر

دوسرا مصرع اس مضمون کو مانگتا ہے کہ وہ اس ادا سے میرے قتل کو آتا ہے کہ میں مرتا
ہوں۔۔۔ اے مصطفیٰ مرحوم نے معنی رشک کے اتنے پہلو نکالے ہیں کہ ان کی تعریف حد
امکان سے باہر ہے۔ لیکن یہ قاعدہ ہے کہ جب ایک ہی مطلب کو بار بار کہو تو اس میں افراط و

تقریباً ہو جاتی ہے۔ اس غزل کے دو شعر اس سبب سے مست رہے۔ ایک تو یہ شعر کہ مستوق کے ہاتھ میں تلوار کو دیکھ کر تلوار پر رشک آتا ہے، دوسرے عاشق کے طولی پالنے سے مستوق کو طولی پر رشک آتا۔ دونوں امر ظہیر عادی ہیں اور بے لطف ہیں اور اسی سبب سے یہاں مصرع نے ربط نہیں کھایا۔

ان آہوں سے پاؤں کے گھبرا گیا تھا میں
جی خوش ہوا ہے رلو کو بڑے حار دیکھ کر
یعنی اس شعر میں مصنف نے آہوں کی طرف اشارہ کر کے مخاطب کو زیادہ متوجہ کر لیا۔
اگر ان کی جگہ پر 'کیا' ہوتا تو یہ لطف نہ حاصل ہوتا۔ اشارے نے جس شعر میں زیادہ تر لطف دیا
ہے وہ یہ شعر ہے۔

صبحِ دہل تو تا دیر رہے گی قائم
یہ ہے سے خانہ ابھی پی کے چلے آتے ہیں
کرتی تھی ہم پہ برق تھلی، نہ طور پر
دستے ہیں ہادہ طرف قدحِ خوار دیکھ کر
بڑے چنے کا مصرع لگایا ہے اور تھلی کو شراب سے اور طور کو تلوار تلک طرف سے تشبیہ
دی ہے اور تلک طرف ہوتا اس سے ظاہر ہے کہ وہ تھلی کا تھقل نہ ہو سکا۔
سر پھوڑتا وہ غالب شوریہ حال کا
یاد آ گیا مجھے قری دیوار دیکھ کر

مصنف نے عاشق کی جگہ غالب کہا اور نگرہ کے بدلے معرّفہ کو اختیار کیا اور اس سبب
سے شعر زیادہ مانوس ہو گیا اور دوسرا لطف یہ ہے کہ مصرع پورا کرنے کے لیے جو الفاظ بڑھائے
ہیں وہ بہت ہی بُرے معنی ہیں۔ ایک تو غالب کی صفت شوریہ حال بڑھادی جس سے سر پھوڑنے
کا سبب ظاہر ہو گیا، دوسری لفظ وہ بڑھادی اور اس نے کثیر المعنی ہونے کے سبب سے شعر کا

حسن ایک سے ہزار کر دیا۔

مجھے اب دیکھ کر یہ شفق آلود یاد آیا
کہ فرقت میں تری آتش برہتی تھی گھٹاں پر

’اب‘ کا لفظ اس شعر میں کثیر المعنی ہے۔ یعنی یہ کہنا کہ ’اب‘ یاد آیا اس سے، بالترام یہ نکلتا ہے کہ پہلے بھولا ہوا تھا اور صدمہ مفارقت کے اس طرح بھول جانے سے یہ معنی نکلتے ہیں کہ معشوق کو دیکھ کر انتہا کی محویت و مسرت غالب ہو گئی ہے اور یہ معنی نکلتے ہیں کہ جیسے شکوہ، جبر کچھ بیان کیا تھا اور کچھ باتیں اب یاد آتی جاتی ہیں۔ فرض کہ ایک لفظ میں اسے معنی انتہا سے بلاغت ہے اور پھر شفق کی ہر آتش بار سے تفسیر نہایت بدلتی ہے۔

نڈرنا صبح سے غالب کیا ہوا مگر اس نے شدت کی

ہمارا بھی تو آخر زور چٹا ہے گریباں پر

کیا گریباں چھاننے سے بھی تسکین نہ ہوگی۔ کیا خوب شعر کہا ہے۔

اسد سبیل ہے کس انداز کا، قافل سے کہتا ہے

تو معنی ناز کر، خولنا دو عالم میری گردن پر

’کس‘ یہاں استفہام کے لیے نہیں، استعجاب کے لیے ہے۔ اس شعر کی تعریف حد

امکان سے باہر ہے۔

مجھ کو پوچھا تو کچھ غصہ نہ ہوا

میں غریب اور تو غریب نواز

اس شعر میں ’کچھ غصہ نہ ہوا‘ کثیر المعنی ہے۔ اگر اس جملے کے بدلے یوں کہتے کہ:

’مہربانی کی تو لفظ و معنی میں مساوات ہوتی، ایجاز نہ ہوتا؛ اور اگر اس کے بدلے یوں کہتے کہ:

’مرا خیال کیا تو مصرع میں المٹا ہوا لطیف ایجاز نہ ہوتا۔

یعنی اس مصرع میں: ’مجھ کو پوچھا مرا خیال کیا‘ المٹا ہوا ہے۔

اور اس مصرع میں: ’مجھ کو پوچھا تو مہربانی کی‘ مساوات ہے۔

اور اس مصرع میں: 'مجھ کو پوچھا تو کچھ غضب نہ ہوا' ایجاز ہے۔

اس سبب سے کہ یہ جملہ کہ 'کچھ غضب نہ ہوا' معنی زاہد پر دلالت کرتا ہے۔ اس جملے کے تو لفظ بھی معنی ہیں کہ 'کوئی کیا بات نہیں ہوئی' لیکن معنی زاہد اس سے یہ بھی سمجھ میں آتے ہیں کہ معشوق اس سے بات کرنا ہر بیجا کلمے ہوئے تھا یا اپنے خلاف شان جانتا تھا اور اس کے علاوہ یہ معنی بھی پیدا ہوتے ہیں کہ اس کے دل میں معشوق کی بے اعتنائی و تغافل کے شکوے بھرے ہوئے ہیں مگر اس کے ذرا بات کر لینے سے اس کو اب امید التفات پیدا ہو گئی ہے اور ان شکوک کو اس خیال سے ظاہر نہیں کرتا کہ کہیں خفا نہ ہو جائے۔ اس آخری معنی پر فقط لفظ 'غضب' نے دلالت کی کہ اس لفظ سے ہوئے شکایت آتی ہے اور اس کے دل کے پُر شکوہ ہونے کا حال نکلتا ہے۔ بخلاف اس کے اگر یوں کہتے کہ مجھ کو پوچھا تو مہربانی کی۔۔۔ تو یہ جتنے معنی زاہد بیان ہوئے ان میں سے کچھ بھی نہیں ظاہر ہوتے۔ لفظ 'مہربانی' کی میں جو معنی ہیں وہ البتہ سنے ہیں جیسے کہ وہ لفظ سنے ہیں۔

اور اگر یوں کہا ہوتا کہ 'مجھ کو پوچھا مرا خیال کیا تو نہ تو کچھ معنی زاہد ظاہر تھے نہ کوئی اور سنے معنی بڑھ گئے تھے۔ یعنی 'مرا خیال کیا' کے وہی معنی ہیں جو 'مجھ کو پوچھا' کے معنی ہیں، یا دونوں جملے قریب المعنی ہیں۔ فرض کہ 'مرا خیال کیا' لفظ سنے ہیں اور معنی سنے نہیں۔

اس کے علاوہ دونوں مصرعوں میں شرط و جزا کی ایک ہی جملہ ہوتا ہے۔ اور اس مصرع میں دو جملے ہیں۔ اس سے ظاہر ہوا کہ اس مصرع میں کثیر اللفظ و قلیل المعنی ہونے کے سبب سے خطاب ہے۔ اور مصنف کے مصرع میں قلیل اللفظ اور کثیر المعنی ہونے کے سبب سے ایجاز ہے۔ اور جو مصرع باقی رہا اس میں لفظ و معنی میں مساوات ہے۔

اس جگہ یہ نکتہ بیان کر دینا بھی ضرور ہے کہ یہ شعر مصنف کا۔

مجھ کو پوچھا تو کچھ غضب نہ ہوا

میں غریب اور تو غریب نواز

مقام لہجائی میں ہے اور یہ دونوں شعر۔

مجھ کو پوچھا تو مہربانی کی
میں غریب اور تو غریب نواز
مجھ کو پوچھا مرا خیال کیا
میں غریب اور تو غریب نواز

مقام شکر میں ہیں۔ یعنی اس شعر میں معشوق کا فہمائش کرنا مقصود ہے اور ان دونوں شعروں میں اس کا ادراے شکر مقصود ہے۔ غرضیکہ اس کی غایت ہی اور ہے اور ان کی غایت ہی اور ہے۔ اور جب مقام میں اختلاف ہوا تو مقتضائے مقام بھی الگ الگ ہو گیا لیکن ان دونوں شعروں میں غایت ایک ہی ہے۔

دونوں شعر مقام شکر میں ہیں اور مقام شکر کا مقتضی یہ ہے کہ ادراے شکر کرتے وقت احسان کو طول دے کر بیان کرنا حسن رکھتا ہے اور اسی سبب سے جس مصرع میں انتخاب ہے وہ مقتضائے مقام سے زیادہ مطابقت رکھتا ہے بہ نسبت اس مصرع کے جس میں مساوات ہے۔ یعنی اس مقام میں انتخاب والا مصرع بلیغ ہے اور مساوات والا غیر بلیغ۔

ان دونوں شعروں کے مقابلے سے طرز یہ ہے کہ مقام انتخاب میں مساوات ہونا حسن کلام کو گھٹا دیتا ہے۔

ریخ نگار سے ہے سوز جاودانی شمع
ہوئی ہے آتش گل آب زندگانی شمع

اسے ادعاے شاعرانہ کہتے ہیں کہ پہلے یہ ظہر لیا کہ شمع ریخ معشوق کو دیکھ کر جل رہی ہے، پھر اسی بنا پر یہ مضمون پیدا کیا کہ آتش گل جو کہ چہرہ معشوق میں ہے وہ شمع کے لیے آب حیات ہے اور اس سبب سے کہ محاورے میں بھی ہوئی شمع کو شمع کہتے ہیں، جلتی ہوئی شمع کو شعرا زندہ فرض کرتے ہیں۔

غم اس کو حسرت ہوا نہ کا ہے اے شعلہ
ترے لرزے سے ظاہر ہے نا تو بلی شمع

یعنی پروانے کے ٹم نے اسے ناقواں کر دیا ہے۔ یہی وجہ ہے شعلے کے قہر قہرانے کی۔ شعلے کی طرف خطاب کرتا یہاں بے لطفی سے خالی نہیں۔

آتا ہے داغِ حسرتِ دل کا شمار یاد

مجھ سے مرے گن کا حساب اے خدا نہ مانگ

’داغ‘ اور ’گن‘ دونوں یہاں اسم جنس ہیں اور اس وجہ سے جمع کے حکم میں ہیں۔

شرمندہ رکھتے ہیں مجھے بارِ بہار سے

پیناے بے شراب و دلِ بے ہواے گل

یہ شعر ایک سوالِ مجاز کا جواب ہے۔ یعنی میرا شراب پینا اور بانوں کی سیر کرنا لوگ برا

سمجھتے ہیں مگر ایسا نہ کروں تو مجھے بارِ بہار سے شرمندہ کی ہوتی ہے۔

حقِی وہ اک مخلص کے تصور سے

اب وہ رعنائیِ خیال کہاں

یہاں ’اک مخلص‘ کا لفظ بہت طبع ہے۔ اگر اس کے بدلے ’اک شمع‘ کہا ہوتا تو معشوق

کی تعریف ثلثی اور اس سے یہ ظاہر ہوتا کہ ابھی تک ذوق و شوق باقی ہے جو معشوق کو ایسی لفظ

سے تعبیر کیا ہے اور یہ متعین مقام کے خلاف ہوتا۔

ضعف سے اے کہ یہ کچھ باقی مرے تن میں نہیں

رنگ ہو کر اڑ گیا جو خوں کے دامن میں نہیں

مگر یہ کی طرف خطاب کرنا نہایت قصص ہے اور تکلفِ نامقبول ہے۔

دھم سلوانے سے مجھ پر چارہ جوئی کا ہے طعن

غیر سمجھا ہے کہ لڑت دھم سوزن میں نہیں

یعنی دھم میں ناگے دلوانا اس لیے نہیں ہے کہ اس کا اچھا ہو جانا منظور ہو بلکہ دھم سوزن

کی لڑت اٹھانا مقصود ہے۔ مضمون شعر یہی ہے جو گذرا لیکن اس مضمون کو مصنف نے رقیب کی

غلط فہمی پر متوجہ کر کے حسن میں وہ چتر کر دیا۔

لے گئی ساقی کی نغوت قلم آشاہی مری
 موج سے کی آج رگ مینا کی گردن میں نہیں
 غرور کو رگ گردن سے تعمیر کرتے ہیں اور اس تعمیر میں مجاز مرسل ہے۔
 تھی وطن میں شان کیا غالب کہ ہو غربت میں قدر
 بے تکلف ہوں وہ مشہد جس کے گلشن میں نہیں
 لفظ 'بے تکلف' اس شعر میں تکلف سے خالی نہیں۔

میں اور صد جزا نواے جگر خراش
 تو، اور ایک وہ نہ شنیدن کہ کیا کہوں
 اس شعر سے یہ دھوکا نہ کھانا چاہیے کہ غالبؔ سا شخص اور اس طرح اردو اور فارسی میں خلط کرے
 جسے ایک مبتدی سا مبتدی اور گنوار سا گنوار بھی سمجھ نہیں سکتا۔ مقام طنز میں تھکن الفاظ اچھا
 معلوم ہوتا ہے یہ سمجھ کر مصنف نے یہاں 'نہ شنیدن' کہا ہے لیکن یہ تاویل مستبعد ہے، اس میں
 شک نہیں

گردش رنگِ طرب سے ڈر ہے
 غمِ محرومی جاوید نہیں

اس شعر میں سے 'بجھ کو' یا 'جھگڑ' معذوف ہے۔ اگر 'بجھ کو' معذوف سمجھیں تو مطلب یہ ہے
 کہ حصولِ طرب کے بعد زوالِ طرب ہونا ایسا جانکاہ ہے کہ اس سے محرومی جاوید بہتر ہے۔ اور
 اگر 'جھگڑ' معذوف لیں تو مطلب یہ کہ تجھے بیشِ دوروزہ جو دنیا میں حاصل اس کے زوال کا تو ڈر
 ہے اور آخرت کی محرومی جاوید کا کچھ خیال نہیں۔ یہ شعر ایک مثال اس کی ہے کہ محتمل دو معنی پر یا
 زیادہ پر ہونا شعر کے لیے کوئی خوبی کا باعث نہیں ہوتا۔ خوبی کثرتِ معنی سے پیدا ہوتی ہے نہ
 احتمالات کثیر سے۔ اسے سمجھو۔

کل کے لیے کر آج نہ نشتِ شراب میں
 یہ سوئے غن ہے ساقی کوڑ کے باب میں

شاعر کی نظر میں کل جو آنے والا ہے وہ فردائے قیامت ہے۔ اور کل جو گزر گیا وہ روزِ اہست ہے اور اوپر کا لفظ جو آنے کا تو فلک الافلاک پر خیال پہنچے گا اور نیچے کے لفظ سے تحت العرشی کی طرف ذہن منتقل ہوگا۔ جام کے ساتھ جمشید کا تصور کرے گا اور لُحْم کا لفظ آتے ہی لٹاٹون یاد آ جائے گا۔ عصا اگر تھا تو موسیٰ ہی کے پاس تھا، اور ذرہ اگر ہے تو داؤد ہی کے لیے ہے۔ انگوٹھی پر سلیمان ہی کا نام کھدا ہوا ہے اور آئینہ سکندر ہی کے سامنے لگا ہوا ہے۔ دنیا میں اگر کوئی دیوار ہے تو سہ سکندر ہے اور طاق ہے تو طاق کسریٰ ہے۔ غرض کہ شاعر کا موضوع کلام وہی ہونا چاہیے جو بہت مشہور ہے۔

ہے کیا جو گس کے باندھے، میری بلا ڈرے

کیا جانتا نہیں ہوں تھماری کمر کو میں

اس شعر میں 'میں' کی لفظ کو ذرا نیچے میں متنازع رکھنا چاہیے اور اس سے معنی پایہ پیدا ہوں گے کہ: کوئی اور بھی نہیں، میں اور پھر اسی معنی کو ایک اور معنی کے ساتھ ملا دیتا ہے کہ اس کی تصریح کو قلم انداز کرنا بہتر ہے۔

کیا شمع کے نہیں ہیں ہوا خواہ اہل بزم

ہو غم ہی جہاں گداز تو غم خوار کیا کریں

شمع کا ذکر محض تشبیل ہے، غرض اپنے حال سے ہے۔

قیامت ہے کہ سن لیلیٰ کا دھبہ قیس میں آتا

تجرب سے وہ یولا: یوں بھی ہوتا ہے زمانے میں؟

یعنی لیلیٰ کے اس فعل پر اس نے تجرب کیا، اور تجرب کرنے کو یہ معنی لازم ہیں کہ شرم و حیا کے خلاف سمجھا، اور اس فعل کو شرم و حیا کے خلاف سمجھنے سے یہ معنی لازم آئے کہ لیلیٰ پر اس نے تصفیج کی، اور تصفیج کرنے سے یہ بات لازم آئی کہ عاشق کی خبر لینے میں خود اس کو شرم و حیا مانع ہے۔ غرض کہ اس شعر میں بلاغت کی وجہ یہی سلسلہ لزوم ہے۔ حاصل یہ ہوا: قیامت ہے کہ عاشق کی خبر گیری میں بھی وہ حجاب کرتا ہے۔

نظر لگے نہ کہیں اس کے دست و بازو کو
یہ لوگ کیوں مرے دلم جگر کو دیکھتے ہیں
یعنی اس کی ناک گفتی و قدر اندازی کو نظر نہ لگے۔ اور اس شعر کی خوبی بیان سے باہر
ہے۔ بڑے بڑے مشاہیر شعرا کے دلیلوں میں اس کا جواب نہیں نکل سکتا۔

کبھی جو یاد بھی آتا ہوں میں تو کہتے ہیں
کہ آج بزم میں کچھ فنّہ و فساد نہیں
'بزم' کا لفظ اس شعر میں قطعاً مقام سے گرا ہوا ہے۔ اس سبب سے کہ مصرع
معشوق کی زبانی ہے اور اس کے محاورے کی نقل ہے، اور لفظ 'بزم' اس کے محاورے کا لفظ نہیں
ہے۔ لیکن اصل یہ ہے کہ محاورے میں اس قدر احتیاط کوئی نہیں کرتا۔

علاوہ عید کے ملتی ہے اور دن بھی شراب
گدائے کوچہ سے خانہ نامراد نہیں
پہلا مصرع فقیروں کا لہجہ ہے کہ بھی وہاں بھمرات کے سوا اور دن بھی کچھ نہ کچھ مل جاتا
ہے۔

جہاں میں ہو غم و شادی بہم، ہمیں کیا کام
دیا ہے ہم کو خدا نے وہ دل کہ شاد نہیں
دنیا میں غم و شادی کا بہم ہونا اس مقام پر ذکر کرتے ہیں جہاں دنیا کی سرور و خوشی سے
نفرت ظاہر کرتا۔ منظور ہو۔ اس شعر میں مصنف نے تازگی یہ پیدا کی ہے کہ غم و شادی کے بہم
ہونے پر حسرت ظاہر کی ہے۔ کہتے ہیں: "ہمیں کیا کام" یعنی ہم تو محروم ہیں، ہم کو تو کبھی ایسی
خوشی بھی حاصل نہیں ہوتی جو غم سے حاصل ہو۔ اور شادی قلوب بہ غم کی حسرت کرنے سے یہ معنی
نکلتے ہیں کہ شاعر کو انتہا کی غم زدگی ہے کہ ایسی بچہ و ناکارہ خوشی کی تمنا رکھتا ہے۔ اور یہی وجہ
جلافت ہے اس شعر میں۔

سب کہاں، کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی جو پنہاں ہو گئیں

دوسرا مصرع اصل میں یوں ہے کہ کیا صورتیں ہوں گی کہ خاک میں پنہاں ہو گئیں۔
ضرورت شعر کے لیے متعلق اور اس کے فعل میں الجھنی کو فاصلہ لائے ہیں۔ مطلب یہ ہے کہ لالہ
و گل انھیں حسینوں کی خاک ہے جو خاک میں مل گئے۔

(استدراک :-) اگست ۱۸۵۲ء میں مرزا نور الدین بہادر متخلص بہ شاعری نے لال
قلعہ میں مشاعرہ منعقد کیا تھا۔ اس میں مرزا صاحب (غالب) نے (یہ) بے نظیر طرعی غزل
پڑھی تھی۔ اور غلطی نبی بخش حقیر کو اس کی نقل روانہ کرتے ہوئے لکھا تھا: 'بھائی، خدا کے واسطے
غزل کی داو دینا۔ اگر ریختہ یہ ہے تو میر و مرزا کیا کہتے تھے؟ اگر وہ ریختہ تھا تو پھر یہ کیا
ہے؟'۔ (نور عرفی ص ۵۱۔)

یاد تھیں ہم کو بھی رنگا رنگ بزم آرمائیاں
لیکن اب تخلص و نگار طاق قسیاں ہو گئیں

اس شعر میں 'بھی' کا لفظ دیکھنے کا ہے۔ یہ دو حرف کا لفظ اگر اس شعر سے نکال ڈالا
جائے تو کس قدر معنی شعر میں کمی ہو جاتی ہے۔ اور اس ایک لفظ سے کتنے معنی زاید کی طرف
اشارہ لگا ہے۔ وہ معنی زاید یہ ہیں کہ: جس طرح تم لوگ رنگا رنگ جلے کیا کرتے ہو بھی ہم کو
بھی ان صحبتوں کا شوق تھا لیکن اب ہمارا حال دیکھ کر تم کو ہمت کرنا چاہیے کہ شباب کو قیام
نہیں ہے۔

تھیں بخت اتعش گردوں دن کو پردے میں نہاں
شب کو ان کے جی میں کیا آئی جو مریاں ہو گئیں

تاروں کے کھلنے کی کیفیت بیان کرتے ہیں اور اس کو مریاں ہو جانے سے تعبیر کیا ہے۔
بخت اتعش آخر کے طرف سات ستارے ہیں، چار ستارے ان میں چناڑہ ہیں اور تین چناڑہ
کے اٹھانے والے ہیں بخت کی لفظ سے یہ دھوکا نہ کھانا چاہیے کہ عرب ان کو لڑکیاں سمجھتے ہیں

بلکہ بات یہ ہے کہ جنازہ اٹھانے والے کو عرب ابن الععلش کہتے ہیں اور ابن الععلش کی جمع بات الععلش ابن کے محاورے میں ہے جس طرح ابن آدمی اور ابن العرس، جب جمع کریں گے بات آدمی اور بات العرس کہیں گے۔ اسی طرح ہر پہلی کو مثلاً ابن السطر کہیں گے اور اس کی جمع بات السطر بنائیں گے اور عربی میں یہ ضابطہ کلیہ ہے۔ ایسی بہت سی لفظیں ہیں اور ان کے جمع کا بھی یہی خاص طریقہ ہے۔ لیکن بدر چاہج نے بھی اس لفظ میں تسامع کیا ہے۔ کہتے ہیں، شعر۔

ور سیاست گاہ قہرش بر فطاسے کابیات
قطب را ولیم جنازہ بر سر سرہ دختر است

خیر اس کی ہے دماغ اس کا ہے، راتیں اس کی ہیں
تیری راتیں جس کے بازو پر پریشاں ہو گئیں
زلفوں کے پریشاں ہونے سے کنایہ کیا ہے جوشِ اختلاط و کثرتِ یوس و کنار کی طرف۔
اس میں شک نہیں کہ یہ شعر بیت الغزل ہے اور کارنامہ۔

جاں فزا ہے بادہ جس کے ہاتھ میں جام آ گیا
سب کیریں ہاتھ کی گویا رگ جاں ہو گئیں

”گویا“ کا لفظ اکثر اشعار میں بھرتی کا ہوا کرتا ہے لیکن اس شعر میں ایسا نہیں ہے۔ یہاں سے اگر یہ لفظ نکال ڈالا جائے تو مبالغہ جو امکان سے تجاوز کر جائے اور مطلب یہ ہو کہ کیریں جگ رگ جاں بن گئیں۔ اور قواعد بلاغت میں ایسا مبالغہ جو حد امکان سے بڑھ جائے اسے غیر محمود سمجھتے ہیں۔ لیکن اکثر شعرا اس زمانے میں بے تکلف ایسے مبالغے اور اغراق کیا کرتے ہیں بلکہ اسے صنعت سمجھتے ہیں۔ مصنف نے یہاں مبالغے کے گھٹانے کے لیے ”گویا“ کا لفظ صرف کیا ہے جو کہ ظن و تخمین و اشتباہ پر دلالت کرتا ہے۔ نہیں تو مصرع یوں پورا ہو سکتا تھا، مصرع: سب کیریں ہاتھ کی اس کے رگ جاں ہو گئیں۔

ہم مسجد ہیں، ہمارا کیش ہے ترک رسوم
 نہیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں
 ہم مسجد ہیں یعنی وحدتِ مہد کے قائل ہیں اور اس کی ذات کو واحد سمجھتے ہیں۔ یہی
 سب سلہیات کہ ان کے اعتقاد سے اور سب قلتیں باطل اور محو ہو جاتی ہیں یمنِ اجزائے توحید
 ہیں۔

دیر نہیں، حرم نہیں، در نہیں، آستان نہیں
 بیٹھے ہیں رنگدہر پہ ہم، غیر ہمیں اٹھائے کیوں
 اس شعر کی تعریف کے لیے الفاظ نہیں مل سکتے۔

واں وہ خرد و دھر و مار۔ یاں یہ حجاب پاس وضع
 راہ میں ہم ملیں کہاں، ہزم میں وہ بلائے کیوں
 لفظ دختر مرخب ہے۔

ہوا چہ چا جو میرے پاؤں کی زنجیر بنے کا
 کیا حجاب کاں میں جوش جو ہر نے آمین کو
 لفظ کان میں اعلانِ نون نہ ہوتا یہاں برا معلوم ہوتا ہے۔

دھوتا ہوں جب میں پینے کو اس سیم تن کے پانو
 رکھتا ہے ضد سے کھینچ کے باہر لگن کے پانو

آج کل کے رسمِ خط میں پاؤں میں نون واو سے موخر لکھا جاتا ہے اور یہ غزل اس
 اعتبار سے نون کی روایف میں ہونا چاہیے تھی۔ لیکن بعض شعراے ولی کو اس میں اصرار ہے کہ
 پاؤں میں نون، واو سے مقدم ہے۔ مگر قاتم کے اس شعر میں جب طرح سے پاؤں کا لفظ سوزوں
 ہو گیا ہے۔

تو کرتا ہے پاؤں سے سر کی قیڑ

ہے اپنی جگہ پاؤں سر سے عزیز

اب پہلے مصرع میں اگر 'پانو' لکھیں تو موزوں نہیں رہتا۔

بھاگے تھے ہم بہت، سو اسی کی سزا ہے یہ

ہو کر اسیر واسطے ہیں راہ زن کے پانو

اس شعر کے جو معنی کہ حقیقی ہیں وہ تو شاعر کا کلام نہیں معلوم ہوتے، ہاں اگر یہ سب

باتیں استعارہ سمجھو تو وہ بھی صاف نہیں ہے۔

شب کو کسی کے خواب میں آیا نہ ہو کہیں

ڈکھتے ہیں آج اس سب نازک بدن کے پانو

نزاکت کے بیان میں افراق ہے کہ خواب میں جانے سے پاؤں ڈکھتے ہیں۔

ہمیں پھر ان سے امید اور انہیں ہماری قدر

ہماری بات ہی پوچھیں نہ وہ تو کیونکر ہو

یعنی ہمیں امید کیونکر ہو اور انہیں قدر کیونکر ہو۔ بندش میں تھکید ہے اور 'وہ' کی 'و' کو قائلے

کے لیے داؤ بنا لیا ہے اس لیے کہ یہ 'و' تلفظ میں نہیں ہے بلکہ اظہارِ حرکتِ ماقبل کے لیے ہے۔

وہ اپنی خو نہ چھوڑیں گے، ہم اپنی وضع کیوں چھوڑیں

سبک سر بن کے کیا پوچھیں کہ ہم سے سرگراں کیوں ہو

اس نظم نے وہ بندش پائی ہے کہ ستر میں بھی ایسے برہتہ فقرے نہیں ہو سکتے۔

دفا کیسی؟ کہاں کا مشق؟ جب سر چھوڑنا ضمیرا

تو پھر اسے سنگ دل تیرا ہی سنگ آستان کیوں ہو

یہ شعر رنگ و سنگ میں گہر شاہوار ہے۔ ایک نکتہ یہ خیال کرنا چاہیے کہ یہاں مخاطب

کے لیے دو لفظوں کی گھٹالیش وزن میں ہے۔ ایک تو 'بے دفا' دوسرے 'سنگ دل'۔ اور بے دفا کا

لفظ بھی مناسبت رکھتا ہے، معنی اور لفظ۔۔ اس سبب سے کہ اول شعر میں 'وفا' کا لفظ بھی گزر چکا ہے اور سنگ دل کا لفظ بھی معنی وہی مناسبت رکھتا ہے اور لفظ بھی وہی ہی مناسبت ہے۔ اس سبب سے کہ آخر شعر میں 'سنگ' آستان کا لفظ موجود ہے۔ لیکن مصنف نے لفظ 'بے وفا' کو ترک کیا اور 'سنگ دل' کو اختیار کیا۔ باعث رجحان کیا ہوا؟ باعث ترجیح یہاں غزو کی ہے اور لفظ 'بے وفا' کو 'وفا' سے بہت دوری تھی۔

فقس میں مجھ سے روداد جن کہتے نہ دار ہدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیان کیوں ہو؟

اس قدر معافی ان دو مصرعوں میں مانگتے ہیں! علامہ اس کثرت معافی کے اس مضمون نے جو دوسرے مصرع میں ہے تمام واقعے کو کیسا دردناک کر دیا ہے۔۔ غرض کہ یہ شعر ایک مثال ہے دو بڑے جلیل القادمان مسکوں کی جو کہ آداب کا حب و شاعر میں اہم اصول ہیں۔ ایک مسک تو یہ کہ عہد الکلام ماقبل و دل اور دوسرا مسک یہ کہ الشعر کلام منقبض بہ النفس و منبسط اور یہاں التفاضل خاطر کا اثر پیدا ہوا ہے۔

یہ کہہ سکتے ہو ہم دل میں نہیں ہیں پر یہ جلاؤ

کہ جب دل میں تمہیں تم ہو تو آنکھوں سے نہاں کیوں ہو؟

'یہ پہلے مصرع میں استہمام انکاری ہے، یعنی یہ تو تم نہیں کہہ سکتے کہ ہم دل میں نہیں

ہیں۔

کہا تم نے کہ کیوں ہو غیر کے ملنے میں رسوائی

بہا کہتے ہو، سچ کہتے ہو، پھر کہیے کہ ہاں کیوں ہو

لفظ خاطر سے 'کیوں' ہوا اس مقام پر مصنف نے استہمال کیا ہے ورنہ ایسے مقام پر یوں

کہتے ہیں کہ رسوائی کیوں ہونے لگی۔ تاہم بندش اس کی صحر کے مرجع تک پہنچ گئی ہے۔

رہے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو
ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زہاں کوئی نہ ہو
'اب' کا لفظ یہ کہہ رہا ہے کہ جو لوگ ہوم و ہم سخن اور ہمایہ و ہم وطن ہیں ان سے رنج
پہنچا ہے۔

ہے سنگ پر برات معاش جنوں عشق

یعنی ہنوز منقب طفلان اٹھائیے

فرمان اور حکم نامہ وغیرہ کو برات کہتے ہیں۔

(’برات مخنواہ کی چٹھی کو کہتے ہیں’ مرآۃ الطالب از سید وحید الدین بختیاردہلوی)

دیوار ہار منقب مزور سے ہے خم

اے خائشاں خراب نہ احسان اٹھائیے

دیوار کا خم ہونا اور پھر ہار احسان سے، دونوں باتوں میں صنعت ازعائے شاعرانہ ہے۔

نیکے ہیں مہ رخوں کے لیے ہم مصوری

تقریب کچھ تو بحر ملاقات چاہیے

مصوری کہنا یہ ہے شاعری ہے۔

سے عشرت کی خواہش ساقی گروں سے کیا کیے

لیے بیضا ہے اک دو چار جام واڑگوں وہ بھی

’اک، دو، چار۔۔۔ سات آسماں ہوئے۔‘

ہے دور قدح وجہ پریشانی صہبا

یک بارنگا دو خم سے میرے لبوں سے

کثرت سے خوری میں مبالغہ کرنا شعرا کی عادت قدیم سے چلی آتی ہے۔ مصنف نے
بھی تقلیداً کہہ دیا ورنہ یہ مضمون کوئی لطف نہیں رکھتا۔

(استدراک :- اساتذہ فن کے مذاق شعری کا اختلاف بھی دلچسپ اور سبق آموز ہوتا

ہے۔ یہی شعر جس کے لیے علامہ قلم طاہراتی نے لکھا ہے کہ ”یہ مضمون کوئی لطف نہیں رکھتا“ حضرت بنو و دہلوی کے نزدیک لائقِ داد ہے۔ فرماتے ہیں: اپنے مطلب کی بات اس خوبی سے اور دلیل کے ساتھ بیان کرنی لطف سے خالی نہیں۔ [مرآۃ العالوب، ص ۲۰۹] (ذکا صدیقی)

جام کو شکایت کی بھی باقی نہ رہے جا
من لیتے ہیں، گو ذکر ہمارا نہیں کرتے

اس شعر میں مصنف نے معشوق کے مزاج کی اس حالت کو قلم کیا ہے جو انتہائی درجے کے باز میں ہوتی ہے یعنی عقلی بھی نہیں ظاہر کرتا کہ معذرت کریں، غفرت بھی نہیں ظاہر کرتا کہ شکایت کریں، اظہارِ مال بھی نہیں کہ منالیں۔ گویا کہ ہمارے اس کے کبھی کی ملاقات ہی نہ تھی۔ اس قسم کی حالتوں کا قلم کرنا واقع فی انفس ہوا کرتا ہے اور یہ بڑی مرے کی شاعری ہے۔ گو کہ بیان اور پہنچ کی کوئی خرابی اس میں نہیں ہے۔ شیخ الرئیس نے ”خفا“ میں شعر کے لذیذ ہونے کا سبب وزن کے علاوہ محاکات یعنی شاعر کے نقشہ کشنے دینے کو لکھا ہے۔ شاعری وہی اچھی ہے جس میں مصوری کی شان نکلے۔ بہت بڑھا ہوا وہی شعر ہے جس میں معشوق کے کسی انداز یا کسی ادا کی تصویر کھینچی ہوئی ہو۔ بلکہ معشوق کی کیا تخصیص ہے۔ دیکھو غور شیدہ مرحوم نے طہور کا نقشہ دکھا دیا ہے۔

چنگی کلی تو رہ گئے پر تو لٹے ہوئے

پتی ملی تو مل کے اڑے بولتے ہوئے

اس بیت میں طہور کی ادا ہے معشوق کی بھی نہیں مگر محاکات پائی جاتی ہے، اس سبب سے کس قدر لذیذ ہے۔

غالب، ترا احوال بنا دیں گے ہم ان کو

وہ سن کے بلا لیں یہ اہارہ جنہیں کرتے

شعر تو بہت صاف ہے لیکن اس کے وجودِ بلاغت بہت دقیق ہیں۔ بیچ والوں کا کہنا ہے ”نا دیں گے ہم ان کو اس فکر سے“ نے عاشق کے اصرار سے تاباندہ کی تصویر کھینچی ہے۔ ایک تو کلام کا کثیر

اسی ہی ہونا وجہ بلاغت میں سے بڑی وجہ ہے، پھر اس پر یہ ترقی کہ ادھر معشوق کی کمکنت و ناز، ادھر عاشق کی چٹائی و اصرار کی دونوں تصویریں بھی اس شعر میں سے جھلکی دکھلا رہی ہیں۔

حالانکہ ہے یہ سبلی خارا سے لالہ رنگ

خافل کو میرے شیشے پہ سے کا گمان ہے

پھر کی چوٹ سے شیشے کا ٹوٹا سب باندھتے ہیں، چوٹ کہا کر سرخ ہو جانا خلاف واقع ہے۔ اس شعر میں صدر کلام میں لفظ 'حالانکہ' خبر دیتا ہے کہ مصنف نے پہلے نیچے کا مصرع کہہ لیا ہے اس کے بعد مصرع بالا بحکم پہنچایا ہے۔

ہستی کا اعتبار بھی غم نے مٹا دیا

کس سے کہوں کہ داغ، جگر کا نشان ہے

کبھی ہم بھی جگر رکھتے تھے اور اس کی نشانی داغ اب تک موجود ہے تو کسی کو میرے کہنے کا اعتبار نہیں آتا۔ یہ مضمون بہت نیا اور خاص مصنف مرحوم کا سچے فکر ہے۔

بچس میں گذرتے ہیں وہ کوچے سے جو میرے

کدھا بھی کہا روں کو بدلنے نہیں دیتے

کدھا اور کاندھا دونوں طرح بولتے ہیں۔ بدلنے کے ساتھ کدھا کہتے ہیں اور دینے کے ساتھ کاندھا کا تھوڑا ہے۔

خزاں کیا، فصل گل کہتے ہیں کس کو، کوئی موسم ہو

وہی ہم ہیں، قفس ہے، اور ماتم بال و پر کا ہے

اس شعر کی بندش میں یہ حسن ہے کہ چھ جملے دو مصرعوں میں آگئے ہیں۔ اور اداسے معافی میں یہ حسن ہے کہ بلبل کی زبانی شکایت اسیری ہے۔ اور شکایت میں اظہار لطف دیتا ہے تو معنی لکھنے کو الفاظ کثیر میں یہاں مصنف نے ادا کیا ہے۔ اور اظہار کا زیادہ لطف اسی میں ہوتا ہے کہ چھوٹے چھوٹے جملے بہت سے ہوں نہ یہ کہ ایک طویل جملہ ہو۔ گویا اس میں الفاظ زیادہ تر ہوں مگر اظہار کا لطف نہیں پیدا ہوتا۔

مستانہ ملے کروں ہوں روہ دادی خیال
تا باز گفت سے نہ رہے مدعا مجھے
یعنی چاہتا ہوں کہ اپنے خیال میں ایسا فرق ہوں کہ پھر نہ ابھرسکوں۔

شوق کو یہ لت کہ ہر دم نالہ کھینچے جائے
دل کی وہ حالت کہ دم لینے سے گھبرا جائے ہے
’لت‘ کہتے ہیں بد عادت اور بری عادت کو۔ یہ لفظ عشق سے خالی نہیں، اور یہ اس کا محض
استعمال نہ تھا مگر مصنف نے لفظ حالت کے صحیح کو خیال کیا۔

ہو کے عاشق وہ پری رنخ اور نازک بن گیا
رنگ کھلتا جائے ہے جتنا کہ اڑتا جائے ہے
عشق میں رنگ ملید ہونے کو رنگ کے کھلنے سے تعبیر کیا ہے۔
غیر تا شکفتن یا برگ عافیت معلوم
با وجود دل جہتی خواب گل پریشاں ہے

یعنی کلی جب تک کھلے کھلے ساز و برگ عافیت کا حاصل ہوتا یعنی آفت سے اس کا محفوظ
رہنا کہاں سے معلوم ہے۔ جب یہ حال ہوا تو گل کو با وجود دل جہتی پریشانی ہے۔ اور غیر کو دل
سے تشبیہ ہے اور جمعیت دل کی صورت بھی اس سے ظاہر ہے۔ اسی طرح گل شکفتن کی پتھریلوں
کا ٹکڑا ہوا ہونا پریشانی کی صورت ظاہر کر رہا ہے، اور گل کی خاموشی ویرجائمانگی خواب کا عالم
دکھا رہی ہے فرض کہ یہ تینوں حالتیں گل پر طاری رہتی ہیں تو باوجود دل جہتی خواب گل پریشاں
رہتا ہے اور سب پریشانی کا یہ ہے کہ اسے اندیشہ ہے کہ دیکھیے ساز و برگ عافیت اس دار بلا
میں ممکن ہے یا نہیں۔

آگ رہا ہے در و دیوار پہ سبزہ غالب

ہم بڑھاں میں ہیں اور گھر میں بہا آئی ہے

اس شعر میں بڑھاں و بدلتی کی کوئی خوبی نہیں ہے، لیکن صاف صاف لفظوں میں حالت

دیوانگی کی ایسی تصویر کھینچی ہے کہ جواب نہیں۔

آگے آتی تھی حال دل پہ نہیں

اب کسی بات پہ نہیں آتی

یہ وہ شعر ہے کہ میر کو بھی جس پر رشک کرنا چاہیے۔ امیر کی خاطر کو کس عنوان سے بیان

کر دیا ہے اور کیا غیب شرح کی ہے۔

مرتے ہیں آرزو میں مرنے کی

موت آتی ہے پر نہیں آتی

پہلا مرنا محاذ ہے کثرت شوق کے معنی پر، اور دوسرا مرنا معنی حقیقی پر ہے۔

دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے

آخر اس درد کی دوا کیا ہے

استغلام یہاں اس فرض سے نہیں ہے کسماں حال سے ناواقف ہے، دریافت کرنا چاہتا

ہے۔ بلکہ استغلام سے یہاں محض زجر و ملامت مقصود ہے۔

کہتے تو ہو تم سب کہ بہت عالیہ سو آئے

یک مرتبہ گھبرا کے کہو کوئی کہ دو آئے

انصاف تو یہ ہے کہ بادشاہ کا مطلع اس سے کہیں بڑھا ہوا ہے۔

یا آئے اجل، یا صنم عریضہ جو آئے

ایمانہ ہو یا رب کہ نہ یہ آئے نہ وہ آئے

(استدراک :- مرزا صاحب نے غشی مئی بخش حقیر کو ایک خط میں یہ غزل لکھ کر بھیجی

ہے اور لکھا ہے: 'نوادود چاکہ اگر ریختہ پایہ سحر یا اعجاز کو پہنچے، تو اس کی یہی صورت ہوگی یا اور کچھ

شکل؟' بحوالہ نسخہ، مرثی، ص ۳۱۶)

رگ لیلیٰ کو خاک و شب بھنوں دیشکی بھننے

اگر بودے بھائے دانہ و بھقاں نوک خستہ کی

اس شعر میں لیلیٰ کی فصد کھلنے کا اور بھنوں کی رگ دست سے خون جاری ہونے کا جو قصہ مشہور ہے اس کی طرف بھیج ہے۔ اور احتمالاً غالب یہ ہے کہ مصطفیٰ نے خاک دست بھنوں کہا ہے۔ کاتب نے نکتے دے کر دشت بنا دیا۔ بہر حال حاصل یہ ہے کہ اگر دست بھنوں میں دانے کے بدلے لوہے کی شتر کو بونیں تو وہاں سے رگ لیلیٰ آگے۔ اس قدر اتحاد عشق نے عاشق و معشوق میں اور شتر و رگ میں پیدا کر دیا ہے۔

(استدراک :- نیز غرضی میں دوسرے مصرع میں 'بو دے' ہے بجائے 'بو دے' میں

(۲۱۳)

کہوں پیلو ذوق پر نشانی عرض، کیا قدرت

کہ طاقت اڑ گئی اڑنے سے پہلے میرے شہر کی

یعنی ہلک نہیں سکتا اس سبب سے کہ شہر میں طاقت نہیں۔ یہ شعر بر سبیل تخیل ہے۔

گھٹے رہے بچوں کی دکایات خوں چکاں

ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

کسی امر کی سزا میں ہاتھ قلم ہونا یہ مضمون دوسرے مصرع کا ہے۔ اور پہلے مصرع میں

شاعر کے ذمے یہ بات ہے کہ اسے بیان کرے جس سبب سے ہاتھ قلم ہوئے۔

(اس شعر کی تخریج کے ذیل میں علامہ قلم طباطبائی نے مصرع لگانے کے فن پر نہایت

منفید اور دلچسپ گفتگو کی ہے۔ اس کی افادیت کے قوش نظر وہ پوری گفتگو ایک مستقل مضمون کی

صورت میں اس کتاب کے شروع میں درج کر دی گئی ہے۔ ذکا)

اہل ہوں کی فتح ہے ترک نبرد عشق

جو پاؤں اٹھ گئے وہی ان کے علم ہوئے

پاؤں اٹھنے کو علم اٹھنے سے تعبیر کرنا نہایت تکلف ہے۔ اس مضمون کو یوں کہنا تھا: اٹھا دغا

سے ہاتھ تو اونچے علم ہوئے۔

جو نہ تھو داغ دل کی کرے شعلہ پاسانی

تو فردگی نہاں ہے یہ کسمپاں ہے زبانی

شعلہ کی تشبیہ زبان سے مشہور ہے۔ 'داغ' کو نقد کہا یعنی روپے اشرافی سے اسے

تشبیہ دی۔ یہ تشبیہیں نہایت لطیف ہیں لیکن حاصل شعر کا دیکھو تو کچھ بھی نہیں۔ 'جو نہ نقد داغ'

میں دونوں متعاقب عیب تافیر رکھتے ہیں۔ اور دو دالیں بھی جمع ہو گئی ہیں۔ یہ بھی نقل سے خالی

نہیں۔ اس کا معیار انتہاء ادب نے مذاق کج کو قرار دیا ہے۔ بعض لوگوں کو تافیر نہیں محسوس ہوتا۔

یہاں دو 'فون' جمع ہونا تافیر رکھتا ہے اور دو دالیں متعاقب اس قدر بری نہیں معلوم ہوتیں۔ اگر

مصرع ہوں ہوتا:۔۔۔ کرے تھو داغ دل کی جو نہ شعلہ پاسانی۔۔۔ تو پھر تافیر نہ تھا۔

یا شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشہ بساط

دامان باغمان و کتب گل فروش ہے

لطیف خرام ساقی و ذوق خواہے چنگ

یہ جھج نکلا، وہ فردوسی گوش ہے

یا مہدم جو دیکھے آ کر تو بزم میں

نے وہ سرور دہول نہ جوش و خروش ہے

داغ فراق صہب شب کی جلی ہوئی

اک شمع رہ گئی ہے، سو وہ بھی خوش ہے

راست کی وہ چہل چہل اور دل لگی اور جلیں، صبح کی یہ اداسی اور سناٹا اور ہو کا عالم۔۔۔

دو متضاد کیفیتیں ہیں۔ اُس سے سننے والے کو اہمساط اور اس سے اکتھاض ہوتا ہے۔ اُس سے

داشتد اور اس سے گرفتگی پیدا ہوتی ہے۔ اس قطعے میں آخر کے دو شعر اسی سبب سے زیادہ طبع ہیں

کہ ان کا اثر گرفتگی خاطر ہے اور وہ گرفتگی جو بعد داشتد کے ہوا جزوی رکھتی ہے۔

رفوعے زخم سے مطلب ہے لذت دلم سوزن کی

کچھ صحت کہ پاس درد سے دہاند غافل ہے

’مطلوب‘ کے مقام پر مصنف نے ’مطلب‘ کو استعمال کیا ہے یہ ضرورت شعر۔

دے مجھ کو شکایت کی اجازت، کہ ستر

کچھ تجھ کو مزہ بھی مرے آزاد میں آدے

یعنی شکایت اور فریاد میں کروں گا تو تجھے مزہ آدے گا اور طلب اٹھے گا۔ اس زمین کا حاصل اس شعر میں آ گیا۔

اُس چشم فسون گر کا اگر پائے اشارہ

طولی کی طرح آئینہ گفتار میں آدے

لفظ سخن گوا کو ترک کر کے اس کے بدلے فسون گر اس وجہ سے کہا کہ آئینے کا ہاتھ کرنا فرق عادت و فسون ہے۔

دیکھیے پاتے ہیں عفا جوں سے کیا فیض

اک برہمن نے کہا ہے کہ یہ سال بھٹکا ہے

بہت صاف شعر ہے اور اچھا شعر ہے۔

ہم سخن چٹے نے فرہا د کو شیریں سے کیا

جس طرح کا کہ کسی میں ہو کمال بھٹکا ہے

پہلے مصرع میں گھٹک ہے اور دوسرے میں بھٹکا۔ اور دونوں مصرعوں میں ربط بھی خوب نہیں، اور مضمون بھی کچھ نہیں۔

نہ ہوئی گر مرے مرنے سے تسلی، نہ سہی

احسان اور بھی باقی ہو تو یہ بھی نہ سہی

اس شعر پر اگر غالب خدا سے سخن ہونے کا دعویٰ کریں تو خدا گواہ ہے کہ جیسا ہے۔ پھر دیکھیے تو دُشمنِ معافی کی کوئی خوبی ہے نہ فتنِ یاس کا کچھ حسن ہے، نہ فتنِ بدلیج کے تکلمات ہیں۔

نفسِ قیس کہ ہے چشم و چراغِ صرا

گر جیسے شمع یہ خانہ لیلیٰ، نہ سہی

لیلیٰ کے گھر کو سیہ خانہ نفرت کی رملہ سے کہا ہے۔ یعنی جب قیس کو اس میں ہار نہ ہو تو وہ گھر کیسا؟ اس کے علاوہ نام بھی لیلیٰ ہے اور سنتے ہیں کہ سیاہ ٹھیسے میں رات ہی قیس۔

نالہ جاتا تھا پرے عرش سے میرا اور اب

لب تک آتا ہے جو ایسا ہی رسا ہوتا ہے

’میرا‘ اس شعر میں بے ضرورت ہے اور بیکار ہے۔ اس لفظ کی جگہ ’پیلے‘ کا لفظ ہوتا تو

’اب‘ کے ساتھ مقابلہ کا حسن شعر میں زیادہ ہو جاتا اور مصنف کو یہاں مقابلہ ہی مقصود ہے۔

دربِ عنوانِ تماشا بہ تغافل خوشتر

ہے نگہِ رشتہ شیرازہِ مزگاں مجھ سے

’عنوان‘ کا لفظ مبالغہ پیدا کرنے کے لیے لائے ہیں یعنی سارا تماشا تو ایک طوار ہے۔

اس کے دیکھنے کا کسے دماغ ہے۔ یہاں عنوانِ تماشا کے بھی دیکھنے سے تغافل ہے۔

غیر بھرتا ہے لیے ہاں ترے خط کو کہ اگر

کوئی پوچھے کہ یہ کیا ہے تو چھپائے نہ بنے

معشوق پر طعن کرتے ہیں کہ تو نے جو غیر کو نامہ شوق لکھا ہے وہ اس کے چھپانے میں

احتیاط نہیں کرتا، تجھے رسوا کرے گا۔ یہ مضمون بہت نیا اور سچا ہے۔ (لفظ ’غیر‘ کی تفصیل ’معاوردہ‘

کے ذیل میں ملاحظہ ہو)

بوجہ وہ سر سے گرا ہے کہ اٹھائے نہ اٹھے

کام وہ آن پڑا ہے کہ بتائے نہ بنے

ایک تو مضمون نہایت لطیف، دوسرے دونوں مصرعوں کی ترکیب کو قتلِ بکر کے اور بھی شعر

کو بر جستہ کر دیا۔

عشق پر زور نہیں، ہے یہ وہ آتشِ غالب

کہ لگائے نہ لگے اور بجھائے نہ بنے

ساری غزل مرثعہ کبھی ہے اور کبھی رنگ غزل غزلانی کا ہے۔

میکدہ گر چشم ناز سے پائے نکلت

موتے شیشہ دیدہ ساغر کی مڑگانی کرے

جو چشم کہ شرب ناز سے مست ہو رہی ہے اس کے مقابلے میں اگر بیخانے کو نکلت ہو

جائے تو شیشہ میں جو ہال پڑیں وہ دیدہ ساغر کے لیے پتلیں بن جائیں اور ساغر اس آنکھ سے

اس کی چشم مست کو دیکھ کر حیران ہو جائے۔۔۔ اس قدر تصنع اور مضمون کچھ نہیں!

وہ آ کے خواب میں تسکین اضطراب تو دے

دلے مجھے تپش دل مجال خواب تو دے!

پہلے مصرع میں 'تو' امکان کے معنی رکھتا ہے یعنی اس کا خواب میں آنا ممکن ہے۔ اور

دوسرے مصرع میں خواب کو ستم بالشان کرنے کے لیے 'تو' کا لفظ ہے، یعنی خواب ہی کا آنا بڑی

جہز ہے۔

سمجھ اس فصل میں کوتاہی نشوونما غائب

اگر گل سرو کی قامت پہ ہیرا بن نہ ہو جائے

کیا پوچھتا اس مہانے کا کہ مہانے کے ضمن میں ایک دلکش نقشہ دکھایا۔ لیکن قامت سرو

پر گل کے ہیرا بن ہو جانے سے یہ مراد نہیں ہے کہ ایک گل اتنا بڑا ہو جائے کہ سرو کا ہیرا بن (ہو

جائے) بلکہ مصنف کی غرض یہ ہے کہ شاخ ہائے گل کو اس قدر نمو ہو کہ سرو کے گرد لپٹ کر پھولوں

کی قبا اسے پیدا دیں۔ اور اس مہانے میں یہی غزلی ہے کہ کوئی محال بات نہیں لازم آتی۔

.... جہاں مہانہ کرنے کے بعد کوئی نقشہ کھینچ جاتا ہے وہ مہانہ زیادہ تر لطیف ہوتا ہے،

خصوصاً جہاں وہ نقشہ بھی معمولی نہ ہو بلکہ نادر و بدیع شکل پیدا ہو۔ اور مصنف کے اس شعر میں

دونوں خدیاں جمع ہیں۔

کیوں نہ ہو چشم بتاں مجھ لقا نفل، کیوں نہ ہو

یعنی اس بیچارہ کو نگارے سے پرہیز ہے

اس بنار کو یعنی چشم بٹاں کو۔ ایک بات یہ بھی یہاں غور کرنے کی ہے کہ لفظ تغافل پر مطلب تمام ہو گیا تھا مگر مصرع تمام ہونے میں کچھ بڑھانے کی ضرورت تھی۔ اور ایسی ضرورت پر جو لفظ بڑھائے جاتے ہیں وہ اکثر بھرتی کے بے مزہ ہوتے ہیں۔ مثلاً کوئی کم عشق ہوتا وہ یہاں پر 'ہر گھڑی' کا لفظ یا 'رات دن' کا لفظ، ہم فحش، دغیرہ کہہ دیتا اور یہ لفظ گوڑ کی طرح بھرے ہوئے بدناما معلوم ہوتے لیکن مصنف نے کس خوبی سے مصرع کو پورا کیا۔ یعنی کیوں نہ ہو 'کو کمر لے آئے اور اس سے اور حسن بڑھ گیا۔

حسد سزاے کمالِ خن ہے، کیا کچے
 ستم بہاے حرامِ ہنر ہے، کیا کیے
 اس شعر میں بھی صن لفظ تکثیر تر صبیح کے سبب سے ہے۔ کیا کچے اور کیا کیے عاجز آنے کے مقام پر کہتے ہیں۔

دل لگا کر آپ بھی غالب بھی سے ہو گئے
 عشق سے آتے تھے مانع میرزا صاحب مجھے
 آپ بھی یعنی وہ خود بھی۔ آپ یہاں نکل خطاب میں نہیں ہے۔ میرزا صاحب طعن سے کہا ہے یہاں مصنف نے صاحب کو مطلب کا قافیہ عام محاورے کی بنا پر کیا ہے کہ محاورے میں 'ح' کو مفتوح بول جاتے ہیں۔

وہ آیا بزم میں، دیکھو، نہ کہج پھر کہ غافل تھے
 فطیپ و صبر الہی انجمن کی آزمائش ہے
 مضمون اصل میں مردہ ہے، لفظ مصرع لگا کر اس میں جان ڈال دی۔ مصرع کے تین نکلے کرو: وہ آیا بزم میں، جیسے کہتے ہیں: وہ چاند ہوا۔ دیکھو: یعنی ہشیار ہو جاؤ، دلوں کو سنبھال لو۔ نہ کہج پھر کہ غافل تھے۔ یہ جملہ بھی وہی معنی رکھتا ہے جو دیکھو کی لفظ میں ہیں۔ یعنی یہ جملہ اس جملے کی تاکید ہے۔ اور حسن شعر میں اسی تاکید سے بہت پیدا ہو گیا ہے اور نوہ کے اشارے سے۔

ادھر وہ بد گمانی ہے۔ ادھر یہ ناقوانی ہے
 نہ پوچھا جائے ہے مجھ سے نہ بولا جائے ہے مجھ سے
 اس شعر میں ترکیب کے کتاب اور الفاظ کے تقابل سے حسن بہت پیدا ہو گیا ہے۔

جز نام نہیں صورتِ عالم مجھے منظور
 جز وہم نہیں ہستی اشیا مرے آگے

یعنی عالم کا نام ہی نام ہے۔ صورت اس کی مرئی و مبصر نہیں۔ منظور عربی لفظ ہے لیکن
 جس معنی پر مصنف مرحوم نے اسے ہاندھا ہے اس معنی پر عربی میں اس کا استعمال نہیں ہے ایک
 شعر نون کی ردیف میں گذر چکا ہے ۔

شاید ہستی مطلق کی کمر ہے عالم
 لوگ کہتے ہیں کہ ہے پر ہمیں منظور نہیں
 مت پا چہ کہ کیا حال ہے میرا ترے پیچھے
 تو دیکھ کہ کیا رنگ ہے میرا مرے آگے

’میرا مرے آگے‘ کی جگہ اگر ’میرا ترے آگے‘ ہوتا تو شعر کا حسن بہت زیادہ ہو جاتا مگر
 زمین خلاف ہونے سے مصنف نے اُٹ دیا اور اس میں بھی ایک معنی پیدا ہوئے کہ تو اپنی بے
 اعتنائی یا حسن کو بھری آنکھ سے دیکھ اور اسی پر قیاس کر لے کہ میری مفارقت میں میرا کیا حال
 ہوتا ہوگا۔

غوش ہوتے ہیں، پر وصل میں یوں مر نہیں جاتے
 آئی شب۔ جہراں کی حنا مرے آگے

یہ شعر اس زمین میں بیت الغزل ہے۔ مطلب یہ ہے کہ شب جہراں میں جو میں نے
 مرنے کی تمنا کی تھی آج وہ بڑا بول میرے آگے آیا کہ وصل کی غوشی میں مر گیا۔ وصل کی غوشی
 میں مر جانا اور لوگ بھی ہاندھا کرتے ہیں مگر یہ بات ہی اور ہے اور ساری کرامات محاورے اور

زبان کی ہے جس نے مرنے کے مضمون کو زندہ کر دیا۔ فکرِ غالب کے کارناموں میں یہ شعر بھی شہر کرنا چاہیے۔

گو ہاتھ کو جنٹیل نہیں، آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے
یہ شعر بھی مصنف کے جید اشعار میں مشہور ہے مگر ’تمنا‘ والے شعر کو نہیں پہنچتا۔
کرنے لگے تھے اس سے تحافل کا ہم گلد
کی ایک ہی نگاہ کہ بس خاک ہو گئے
’کرنا‘ اس سرے پر، اور ’گلد‘ اس سرے پر نقل سے خالی نہیں۔

عرضِ نازِ شوئی ونداں برائے خندہ ہے
دلجوئی جمیعتِ احباب چائے خندہ ہے
داخلوں کو اپنی شوئی و غولبی پر ناز ہے۔ اس کا ظاہر کرنا ہلکی سی کے لیے ہوا کرتا ہے۔
مطلب یہ کہ ہنسنے ہی کے وقت دانت کھلتے ہیں۔ دوسرے مصرع کا مطلب یہ ہے کہ جمیعت
و اتفاقِ احباب پر بھروسہ کرنا قابلِ ہلکی سی کے ہے اور دہلنا یہ ہے کہ داخلوں کے چوکے کو ٹھج
احباب سے شعرِ اتقید دیا کرتے ہیں۔ تو اہلِ انصافات و رکیک تفکعات اس شعر میں بھرے
ہوئے ہیں۔ شوئی ونداں نہایت مکروہ لفظ ہے۔ مصنف کی شوئی طبیعت نے ’غولبی‘ کو سامنے کا
لفظ سمجھ کر چھوڑ دیا، ورنہ وہ بہتر تھا۔

ہے عدم میں فنیچہ جو عبرتِ انہامِ گل
یک جہاں زانوِ تامل در ققائے خندہ ہے
تا غل و ظفر سر بزانو ہونے سے تعلق (رکھتا) ہے تو تامل کے لیے جانتا مقدار مصنف
نے زانو کو فرض کیا اور یہ کہا کہ فنیچہ ہنسنے کے بعد اس سوچ میں ہے کہ گل کا انہام کیا ہوگا۔ اور
یہ جو کہا کہ عدم میں فنیچہ ہے، اس کی وجہ یہ ہے کہ فنیچہ جب ہنسا یعنی کھلا تو وہ گل ہو گیا اور فنیچہ نہ رہا
۔۔۔ اس قسم کے شعر کو محض کلامِ موزوں اور پیمائیاں یا معنی و طعیر کہہ سکتے ہیں اور انصاف یہ ہے

کہ جادو مستقیم سے خارج ہے۔

روئے سے اے تعلیم سلامت نہ کر مجھے

آخر کبھی تو عقدہ دل وا کرے کوئی

”سے“ اس شعر میں فارسی کا ترجمہ ہے۔ محاورہ اردو کے اعتبار سے یہ ’نہ‘ کا مقام ہے۔

چال جیسے کڑی کمان کا تیر

دل میں ایسے کے جا کرے کوئی

کڑی کمان کا تیر بہت تیز پرواز ہوتا ہے۔ معشوق کی بے اعتنائی کی چال کو اس سے تشبیہ

دی ہے۔ اور اس شعر کا پہلا مصرع سارے کا سارا محاورہ ہے۔ اور دوسرے مصرع میں استعمال

الٹا دی ہے یعنی ایسے کے دل میں کہیں جگہ ہو سکتی ہے؟

بات پر وہاں زبان مطلق ہے

وہ کہیں اور سنا کرے کوئی

”کہیں“ کے معنی گالیاں دینا۔

نہ سنا کر برا کہے کوئی

نہ کہو کر برا کرے کوئی

روک لو گر غلط چلے کوئی

بھٹس دو گر خطا کرے کوئی

دونوں شعروں میں تکیہ ترکیب سے بندش میں حسن پیدا ہوا ہے اور پہلے شعر میں

”کہنے“ کی لفظ میں تکرار ہونا بھی لطف سے نہائی نہیں۔

کون ہے جو نہیں ہے حاجت مند

کس کی حاجت روا کرے کوئی

یعنی اپنا کام نہ نکلے تو کسی کی شکایت کرنا ہے جا ہے۔ ہر شخص کو اپنی اپنی بڑی ہے، دوسرا

پہلو یہ ہے (کہ) بھی حاجت مند ہیں، کس کس کی حاجت روائی کیجیے۔ یہ نکتہ یاد رکھنے کا ہے کہ کلام میں کئی پہلو ہونا کوئی خوبی نہیں ہے بلکہ سست و نا روا ہے۔ ہاں، معافی کا بہت ہونا بڑی خوبی ہے، اور ان دونوں باتوں میں بڑا فرق ہے۔

جب قلع ہی اٹھ گئی غائب
کیوں کسی کا گلہ کرے کوئی

اس کی تعریف کیا کرے کوئی۔ نہایت عالی مضمون ہے جس کی تعریف نہیں ہو سکتی۔ مطلب یہ ہے کہ جس شخص سے امید منقطع ہو گئی ہو پھر اس کا گلہ کیوں کریں کہ فائدہ تو کچھ ہوگا نہیں اور نفرت و دشمنی پیدا ہوگی۔

جوہر چٹا، پر سر چٹے دیگر معلوم

ہوں میں وہ سبزہ کہ زہراب اُگاتا ہے مجھے

مصطفیٰ مرحوم نے غفلت کی کیوں کہ ایران میں زہراب اہل زبان پوشاب کو بھی کہتے ہیں، اس لفظ سے چٹنا چاہیے تھا۔

نالہ سرمایہ یک عالم و عالم سب خاک

آسمان پر بیڑہ قمری نظر آتا ہے مجھے

آسمان پر بیڑہ قمری کی پہچتی کبھی ہے کہ جس میں سب خاک کے سوا کچھ بھی نہیں اور اس منکھی بھر خاک کی قسمت میں بھی عمر بھر کی نالہ کشی لکھی ہوئی ہے۔ اگر یہ کہو کہ بیڑہ قمری کیوں کہا، بلبل بھی ایک مشبہ خاک ہے کہ نالہ کشی کے لیے پیدا ہوئی ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ فارسی والے قمری کو سب خاکسٹر باندا کرتے ہیں، اس لیے کہ اس کا رنگ خاکستری ہوتا ہے۔ صاحب کہتے ہیں۔

گر نمی خواهد کہ در پائے تو ریزد رنگ مشق

سرد از قمری بکک چوں مشبہ خاکسٹر گرفت

اور خاک اور خاکسٹر میں کچھ ایسا فرق نہیں ہے۔ ہاں پر نظر دقیق یہ کہہ سکتے ہیں کہ نالہ کا سرمایہ

عالم، اور عالم کا مشیخ خاک ہونا مقام ہجرت و حسرت ہے۔ اور ایسے مقام پر پہنچتی اور دل لگی ہے
صل ہے۔

آمد سیلاب طوفان صدائے آب ہے
نقش پا کو کان میں رکھتا ہے انگلی جادہ سے
جی پو پھرتو یہ شعر بے معنی ہے اور اس سبب سے شرح سے مستغنی ہے مگر تاویل میں بڑی
وسعت ہے۔

پھولکا ہے کس نے گوشِ محبت میں اسے خدا
افسون انتظار، حلقہ کہیں جسے
استہمام سے جی بچ پوچھتا نہیں مقصود ہے بلکہ اظہارِ تعجب یا توقع منظور ہے۔
بے جہم تر میں حسرت دیدار سے نہاں
شوقِ عیاں کھیلا، دریا کہیں جسے
’عیاں کھیلا‘ اس شعر میں لفظ نہیں ہے الٹا سبب بڑا دیا ہے۔ جب دوسری زبان کی لفظوں پر
ایسی قدرت ہو جب کہیں اپنی زبان میں اس کا لانا حسن رکھتا ہے۔ اور ’شوقِ عیاں کھیلا‘ سے
جوشِ اشک مجازاً مقصود ہے کیونکہ شوقِ سبب، گر یہ سبب کے گل پر سبب کو مجازاً استعمال کیا ہے۔
نا کردہ گناہوں کی بھی حسرت کی طے دار
یارب، اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے
اس شعر کی دانکون دے سکتا ہے۔ میر تقی کو بھی حسرت ہوتی ہوگی کہ یہ مضمون مرزا خوش
کے لیے بچ رہا!

بیچا بچی غلق سے بیدل نہ ہو غالب
کوئی نہیں تیرا تو مری جان، خدا ہے
یعنی خدا تیرا ہے۔ اور فقط ’خدا ہے‘ بھی محاورہ ہے۔ ’ہے‘ کو خواہ تانہ لو خواہ تاقص۔
اک غول چکاں کفن میں ہزاروں نفاق ہیں

پڑتی ہے آنکھ تیرے شہیدوں پہ حور کی
یہ شعر بھی ایسا کہا کہ کروں میں ایک آدھ ایسا لگتا ہے۔ آج کل کی جو زبان دلی میں
ہے اس کے بموجب کڑوڑوں پڑھنا چاہیے۔

واعظ، نہ تم بچو، نہ کسی کو پڑا سکو
کیا بات ہے تمہاری شراب، طہور کی
ایک شخص سے خطاب کر کے فوراً جمع کی طرف ملتفت ہو جانا نئی صورت القیات کی ہے
اور نہایت لطف دیتی ہے۔

غم کھانے میں بودا دل ناکام بہت ہے
یہ رنچ، کہ کم ہے مئے گھٹام، بہت ہے
ایک ہی مصرع میں رنچ اور اس کی تفسیر، بھر کم اور بہت کا تقابل، جذب مضمون کے علاوہ
یہ خوبی ہے۔

کہتے ہوئے ساقی سے حیا آتی ہے درد
ہے میں کہ مجھے درد تو جام بہت ہے
شراب کی حرص کے بیان میں شعرا نے غم خالی کیے ہیں مگر ہمیشہ یہ مضمون بے کیفیت
رہا۔ اس شعر کو دیکھیے کہ اس کا مضمون کیا ہوش رہا ہے کہ اس سے بڑھ کر حرص سے کا بیان نہیں
ہو سکتا۔

ہیں اہل فرو کس روٹی خاص پہ نازاں
پا ہنگی رسم و رو عام بہت ہے
جس طرز کا یہ شعر ہے اس روٹی خاص پر مصنف کو ناز ہو تو زیبا ہے۔
گدا سمجھ کے وہ چپ تھامری جو شامت آئی
آٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاساں کے لیے
اس شعر نے ایسی ہندش پائی ہے کہ جواب نہیں۔ (یادگار غالب، مطبوعہ مطبع ریاضی ہند،

علی گڑھ میں ۱۳۹ اور مولوہ عرشی، ص ۱۱۳، میں پہلا مصرع: گدا بکھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت
(آئے)

زمانہ عہد میں اس کے ہے محو آرائش
نہیں گے اور ستارے اب آسمان کے لیے
ممدوح کا نام تجمل حسین ہے۔ اسی سبب سے زمانہ اس کے عہد میں صرف تجمل و آرائش
ہے۔

قصائد

ساتھ زمزمہ اہل جہاں ہوں لیکن
نہ سرو برگ ستائش نہ دماغ نفیر
زمزمہ کا لفظ طعن سے کہا ہے۔ سرو برگ ستائش، سرو ستائش کے نکل پر کہہ دیا ہے۔ یہ
تکلف سے خالی نہیں۔

نسبت نام سے اس کے ہے یہ رتبہ کہ رہے
ابداً پشت فلک خم شدہ ناز زمین
وہ حضرت اہل زمین میں سے ہیں اس سبب سے زمین کا احسان فلک پر ہو اور بار
احسان و ناز زمین اٹھاتے اٹھاتے پشت فلک خم ہو گئی۔۔۔ حضرت کی کنیت ابو تراب ہے۔ اس
سبب سے زمین فلک پر ناز کر رہی ہے کہ تراب زمین پر ہے۔ لیکن جب ابو تراب کا لفظ زمینی
شاعری میں رہ گیا تو کیونکر اس شعر کو با معنی کہہ سکتے ہیں

دل الفت لب و سیمہ توحید فضا
کعبہ جلوہ پرست و نفس صدق گلزیں

نگاہ کی صفت جلوہ پرست اور نفس کا وصف صدق گزریں خاتم و تفسیر کا حسن دے رہا ہے۔

صرف احدا اثر شعلہ و دوہ روزخ

وقف احباب گل و سنبل فردوس۔ بریں

دینی گل کا شعلے سے اور بیچ و تابہ سنبل کا دھوکے سے مقابلہ کرنا مقصود ہے۔ صرف

وقف کا صحیح اور احدا و احباب و روزخ و فردوس کا مقابلہ بھی لطف سے خالی نہیں۔

ماہ بن۔ ماہتاب بن۔ میں کون

مجھ کو کیا بانٹ دے گا تو انعام

اس سارے قصیدے میں عموماً اور اس شعر میں خصوصاً مصنف نے اردو کی زبان اور حسن

بیان کی عجب شان دکھائی ہے ایک مصرع میں تین جملے جس کے مضمون سے رشک فلک رہا ہے

اور دوسرا مصرع طرز سے بھرا ہوا ہے۔ چاروں جملوں میں حسن انکسار، پھر خوبی نظم و بے تکلفی ادا!

ہے مجھے آرزوئے بخشش خاص

مگر تجھے ہے امید رحمت عام

لفظ آرزو کسی قدر مختصصائے مقام سے الگ ہے۔ آرزو میں اس کے پارے ہونے کا

اعتقاد نہیں ہوتا اور امید وار کو اپنی امید برآنے کا اعتقاد ہوتا ہے۔

سے عشق پھر کیوں نہ میں ہے جاؤں

غم سے جب ہو گئی ہو ذلت حرام

لطیفہ اس میں یہ ہے کہ سبھی حرام ہے اور غم سے ذلت بھی حرام ہے۔ پھر سبھی کیوں

نہ ہیں کہ اس سے غم تو غلط ہو جاتا ہے۔ یعنی اگر سب کو حرام سمجھ کر اس سے پرہیز کریں تو غم

کے ہاتھوں ذلت حرام ہوئی جاتی ہے۔ نہایت لطیف مضمون ہے۔

ہے ازل سے روئی آفاق

ہو اب تک رسائی انعام

و ماتیہ شعر ہے۔ ’روائی‘ بہ معنی جواز و امکان ہے۔ یہ لفظ مصنف نے لفظ ’رسائی‘ کا صحیح

پیدا کرنے کے لیے بنالیا۔ شاعر کی نظر میں یہ قصیدہ، خصوصاً اس کی تھپیپ، ایک کارنامہ ہے۔ مصنف مرحوم کے کمال کا، اور زیادہ ہے اردو کی شاعری کے لیے۔ اس زبان میں جب سے قصیدہ کوئی شروع ہوئی ہے اس طرح کی تھپیپ کم لگتی تھی۔

نکھش پاکی صورتیں وہ دل فریب

تو کہے بت خانہ آؤر کھلا

آؤر فارسی قدیم میں آگ کو کہتے ہیں۔ بت خانہ آؤر سے آتش کدہ نکلیں مراد ہے لیکن آتش کدے میں سنا ہے کہ بت نہیں ہوتے، پھر اسے بت خانہ کہتے نہیں بن پڑتا۔ مگر اساتذہ قدیم نے بھی بت خانہ آؤر باندھا ہے۔ شاید کسی آتش کدے میں زمانہ قدیم کے بت بھی ہوں گے۔ آؤر بت تراش کی طرف نسبت نہیں ہو سکتی اس سبب سے کہ املا بدلا ہوا ہے۔

ہو جہاں گرم غزل خروانی طس

لوگ جانیں طبلہٴ حنجر کھلا

قصیدے میں شعرا غزل بھی کہہ جاتے ہیں لیکن تھپیپ و قصیدہ میں۔ یہاں مصنف مرحوم نے مدح کہتے کہتے غزل شروع کر دی۔ غزل کے بعد پھر مدح کوئی شروع کی۔ یہ ایجاد ہے۔

نامے کے ساتھ آگیا بیضام مرگ

رہ گیا خط میری چھاتی پہ کھلا

شادی مرگ ہو جانے کا مضمون کیا خوب کہا ہے۔ یہ شعر بیت الغزل ہے۔

مدح سے ممدوح کی دیکھی شکوہ

عرض سے ہاں دہنہ جو ہر کھلا

’جو ہر‘ کا لفظ یہاں گوہر کی طرح چمک رہا ہے۔ دو معنوں کی تڑپ اس میں دکھائی دے رہی ہے۔ ایک تو محل عرض، جو قلمی کی اصطلاح ہے، اور دوسرے معنی حسن ذاتی و خونی فطری کے جو عرف میں زبان زد ہیں۔

تیرا اقبال ترم مرے بچنے کی نوید

تیرا اندازِ تقاضِ مرے مرنے کی دلیل
یہاں اقبال کے معنی رخ کرنے کے اور ملتفت ہونے کے ہیں۔

دُرِ معنی سے مرا صفحہ تھا کی دازمی
ظلمِ تہمتی سے مرا سینہ امر کی زنجیل

جس طرح تھا کی دازمی میں موتی پر دئے گئے تھے اسی طرح میرے اشعار مقلد گوہر ہیں
لیکن فکر دنیا کی سائی میرے سینے میں اس قدر ہے کہ عمرو بن امیہ ضمری مہاجر کی زنجیل میرا سینہ
ہو گیا ہے۔ یہاں عمرو کو مصنف نے الہ سے لکھا ہے۔ اور عجم کو متحرک ظلم کیا۔ دونوں باتیں لفظ
ہیں۔ (استدراک: دیوان غالب کے چوتھے ایڈیشن، مطبوعہ مطبع نقای، کانپور، ۱۸۶۲ء، ص ۱۷۱)
’امر‘ ہے، لیکن ’مجموعہ نظن‘ میں ’عمرو‘ ہی ہے۔ یہ حوالہ ’مختار عرش‘، مقدمہ: ص ۱۳۵)

اصل امر یہ ہے کہ داستان گویوں نے مغازی سرور عالم ﷺ بن کر خود بھی ویسے
ہی قصے بنانا چاہے تو موضوع داستان انھوں نے حضرت حمزہ، عم رسا، آقاب ﷺ، کو قرار دیا
اور عمرو بن امیہ صحابی کو ان کا عیار مقرر کیا اس سبب سے کہ حضرت حمزہ بڑے شجاع تھے اور عمرو
بڑے عیار تھے۔ ان کو آں حضرت ﷺ نے جاسوسی کے لیے مشرکین مکہ میں بھیجا تھا اور
مشرکین نے ضعیف صحابی کو سولی پر چڑھا دیا تھا۔ عمرو ان سب کی آنکھ بچا کر ضعیف کو سولی پر سے
چرا لے گئے۔ اس سبب سے ان بے چارے کے لیے عیاری کا عہدہ داستان گویوں نے تجویز
کیا۔ فرض کہ حمزہ اور عمرو یہ دونوں نام مغازی میں سے لیے گئے ہیں۔ میں نے خود سنا ہے
داستان گویوں کو اس طرح کہتے ہوئے ’عیار عیاراں عمرو بن امیہ ضمری‘ یعنی عمرو کے باپ کا اور
خاندان تک کا نام داستان میں ذکر کرتے ہیں، مصنف کو یہ دھوکا ہوا کہ جس طرح قصہ فرضی
ہے، نام بھی بے اصل ہوگا، عمرو نہیں امر سی۔

مسی آلودہ سر انگشتِ حسناں لکھے

دارغ طرفِ عکبرِ عاشقِ شیدا کیے

بچ کی انگلی کے بعد (چنگلی کی طرف) جو انگلی ہے اس کا نام عورتوں نے ’مسی کی انگلی‘

رکھ لیا ہے اور اسی انگلی سے مسی لگانے کا دستور بھی ہے۔ یہاں نعل مدح میں داغ سے تشبیہ کچھ بے جا نہیں ہے اس لیے کہ اگر سرانکھج مسی آلود حسیوں کے لیے باعث زحمت ہے تو داغ ہجر عطاق کے واسطے سببِ تریخیں ہے۔

استوار شہ سے ہو مجھے پر خاش کا خیال

یہ تاب، یہ مہال، یہ طاقت نہیں مجھے

اس قطعے میں جس جس پہلو سے معنی استعطاف کو مصنف نے باندھا ہے قابل اس کے ہے کہ اہلِ ظلم اس سے استفادہ کریں۔ ایسے پہلو شاعر کے سوا کسی کو نہیں سوجھتے۔ یہ عرش کے خزانے سے نکلے ہیں اور اس کی بکھی شامروں کے سوا کسی کے پاس نہیں۔

قسمت بری سہمی پہ طبیعت بری نہیں

ہے شکر کی چمکہ کہ شکایت نہیں مجھے

یہ شعر مصنف کی بلاغت کی سند اور استاد کی دستاویز ہے۔

صادق ہوں اپنے قول میں غالب خدا گواہ

کہتا ہوں جج کہ جھوٹ کی عادت نہیں مجھے

کہ اس مصرع میں یا بیان کے واسطے ہے۔۔۔ یعنی کہتا ہوں جج یہ بات کہ جھوٹ کی عادت نہیں مجھے۔۔۔ یا توجیہ و تعلیل کے واسطے ہے۔۔۔ یعنی جو کچھ میں کہہ رہا ہوں جج کہہ رہا ہوں، جھوٹ کی مجھے عادت نہیں یعنی جج بولنے کی وجہ اور علت یہ ہے کہ جھوٹ کی عادت نہیں۔ اور دونوں معنی میں سے یہی معنی مصنف کو غالباً مطلوب ہیں۔

کیا ہی اس چاند سے نکھرے پہ بھلا گنا ہے

ہے ترے حسنِ دلِ افروز کا زہرِ سہرا

قرینے سے معلوم ہوتا ہے کہ لائقِ مرحوم نے اس شعر کی چوٹ پر کئی شعر کہے ہیں۔ نکھرنے کو انہوں نے بھی باندھا ہے۔

وہ کہے صلیح ملتے، یہ کہے سہانِ اللہ

دیکھے کھڑے پہ جو تیرے مددِ اختر سہرا
سہرے کا بھلا لگنا انھوں نے اس طرح کہا ہے۔

سر پہ طرز ہے حسن تو نگے میں ہنسی
سنگنا ہاتھ میں زیبا ہے تو منہ پر سہرا
پھر اس پر بھی ترقی کی۔

ایک کو ایک پہ ترقی ہے دمِ آرائش
سر پہ دستار ہے، دستار کے اوپر سہرا
اس میں شک نہیں کہ غالب نے بے مثل شعر کہا تھا، مگر ذوق نے جواب دیا اور خوب جواب دیا۔
شعر کا جواب تو ہو گیا لیکن دیور کا قافیہ غالب ہی کے جیسے میں آ گیا۔ ذوق نے استاد کی کہ
اس قافیے پر ہاتھ نہیں ڈالا۔

ہے چار شنبہ آخرِ ماہِ صفر، چلو
رکھ دیں چمن میں بھر کے مئے مشکبو کی ناند

تصنیف اس قلمے میں فقط مدح کی تمہید ہے، ورنہ آخری چہار شنبہ کوئی خوشی کا دن نہیں
ہے۔ (استدراک:- اس قلمے میں جس رسم کی طرف اشارہ ہے اس کی اصل یہ ہے کہ ماہِ صفر
کے آخری چہار شنبے کو رسولِ پاک ﷺ چار ہوئے تھے۔ مسلمانوں نے اس دن دعا و استغفار
اور صدقہ و خیرات کرنا شروع کیا اور بانوں میں چاکر چند و موسعت کے چلنے لگے۔
اسراخیر خیرات کے علاوہ اپنے عزیزوں اور متوسلوں کو سنہری اور روہیلی جھنڈے بھی تقسیم کیا کرتے
تھے۔ طاسِ مشکاف نے اپنی ڈائری (شائع کردہ خواجه حسن نظامی، ص ۲۹، میں حصہ، ۲۶ جنوری
۱۸۳۹ء کو اس رسم کی تفصیل لکھی ہے) (نورِ عثمانی، ص ۱۳۲-۱۳۳)

خاندانِ زاد اور مرید اور مداح

تھا ہمیشہ سے یہ عریضہ نگار

لفظ 'عریضہ' مولدین کی گزشتہ ہے۔ عربی کجج میں ان معنی پر نہیں آیا۔

نہ کہوں آپ سے تو کس سے کہوں

مذہبائے ضروری الاظہار

’ضروری الاظہار‘ بھی عجیب ترکیب ہے۔ ایک تو مختصائے ترکیب یہ تھا کہ ’ئی‘ پر تصدیق ہو۔ دوسرے لفظ ’ضروری‘ ان معنی پر عربی میں ہے ہی نہیں۔ ایسے الفاظ پر ہندی کا حکم ہے۔ اور ترکیب میں لانا منع ہے اور اہل ادب احتراز کرتے ہیں۔

کیوں نہ درکار ہو مجھے پوشش

جسم رکھتا ہوں، ہے اگرچہ نزار

لفظ ’پوشش‘ اردو کے محاورے میں داخل ہے لیکن شیشہ آلات و ظروف و صندوق و منبر و غیرہ کے خلاف کو پوشش کہتے ہیں، انسان کے لباس کو پوشش اردو کے محاورے میں نہیں کہتے۔ گو فارسی میں درست ہو یہاں پوشاک کے لفظ سے مصنف مرحوم نے اس لیے اعراض کیا کہ پوشاک میں اختیار لگنا تھا جو مختصائے مقام کے خلاف ہے اور پوشش کا لفظ اختیار کیا جو انسان کے لیے اونٹنوں کے لیے درجے کا لباس ہے اور یہی مختصائے مقام و زمین بلاغت ہے۔ گویا پہ کنا یہ اس مطلب کو ادا کیا ہے کہ جسم نزار ایک ہڈیوں کا ڈھانچا ہے، اسے پوشش درکار ہے نہ پوشاک۔

بسکہ لینا ہوں ہر مہینے قرض

اور رہتی ہے سود کی نگرار

بھری جھوڑا میں تہائی کا

ہو گیا ہے شریک سا ہو کار

’سود کی نگرار‘ سے سود و سود ہونا مقصود ہے۔ اردو میں لفظ ’نگرار‘ بحث کے معنی پر بھی بولتے ہیں۔ وہ معنی یہاں نہیں مراد ہیں ورنہ جھوڑا کی تہائی سود میں نہیں لگ سکتی۔

ہم کا التزام کر کے

ہے قلم بھری اور گوہر بار

مصطفیٰ مرحوم کی زبان پر 'قلم' تانیٹ تھا۔ مگر اصل یہ ہے کہ لکھنؤ و دہلی میں جتد کیر سب بولتے ہیں۔ فخر شعراے دہلی کو اب مرزا خاں 'دآخ' کا کلام دیکھ لو۔ قہج یہ ہے کہ ایک جگہ خود مصطفیٰ بھی 'قلم' کو جتد کیر باندھ چکے ہیں، مع قضا خراب لکھا، بس، نہ چل سکا قلم آگے۔

آپ کا بندہ اور پھروں سٹکا

آپ کا خادم اور کھاؤں اوجار

اوجار کا لفظ اہل اعتبار کی زبان پر نہیں ہے۔ نوکر چاکر بولا کرتے ہیں۔ اسی لیے مصطفیٰ نے لفظ 'نوکر' مصرع میں باندھا۔ غیر لفظ کے استعمال کا یہ بہت دقیق طریقہ ہے۔ ہاں، کسی پر اوجار کھانا، اہستہ محاورہ ہے۔

احوالِ مرتب

ذکاء صدیقی (پیدائش ۱۳ ستمبر ۱۹۳۷ء۔ وفات ۱۶ جون ۲۰۰۳ء) بھارت کے شہر امراتلی (مہاراشٹر) کے ایک علمی اور ادبی گھرانے میں پیدا ہوئے۔ آپ کے والد ماجد حضرت حبیب الرحمن الصدیقی ایک بلند پایہ عالم، شاعر اور ادیب تھے۔ اور مولانا فرجاد کوٹاٹوی کے شاگرد تھے۔ مولانا اظہار علی میرٹھی، ذکاء صاحب کے پردادا کے چھوٹے بھائی تھے۔

ذکاء صاحب نے بی۔ اے امراتلی کے کنگ ایڈورڈ کالج سے کیا جبکہ ناگپور کے مدرس کالج سے فارسی میں ایم۔ اے کیا۔ آپ دو سال تک بریلی کالج (بریلی) میں فارسی کے لیکچرر رہے، بعد ازاں رضا ہوسٹ گریجویٹ کالج ناگپور کے صدر شعبہ فارسی کی حیثیت سے، ۲۷ اکتوبر ۱۹۶۳ء سے ۳۱ دسمبر ۱۹۷۶ء تک خدمات انجام دیں۔

وہاں ماہر عالِمیات مولانا امتیاز علی عرقی، تاریخ اسلام کے بہت بڑے مکتبہ صبح و شفق اور ”دو تقریبی نظریے“ کے بانی مولوی اہلق النہی علوی، داور اسلامی فلسفے کے عالم و مدرسہ عالیہ کے پرنسپل مولوی عبدالسلام جیسے منتخب روزگار علماء و فضلاء کی خدمت میں مستقل حاضری کے مواقع نصیب ہوئے۔ مرحوم اکبر علی خاں عرقی زادہ آپ کے خاص دوستوں میں تھے۔

ذکاء صدیقی بذاتِ خود ایک بلند پایہ شاعر، ادیب اور ناقد تھے۔ انتہائی کم عمری میں ہی

انہوں نے ادبی دنیا میں اپنی پہچان بنائی تھی اور ہندوستان بھر کے تمام بڑے مشاعروں میں ان کو مدعو کیا جاتا تھا۔ چند سال وہ تسلسل کے ساتھ مشاعرے پڑھتے رہے لیکن بعد ازاں ”پیشہ ور“ شاعروں کی خفیف حرکات کی وجہ سے انہوں نے مشاعروں میں جانا چھوڑ دیا۔ انہوں نے باقاعدہ موسیقی کی تعلیم حاصل کی تھی اور مختلف سازوں پر دسترس رکھتے تھے۔ ۱۹۷۷ء میں آپ بسلسلہ ملازمت کنگ فہد یونیورسٹی آف پیٹرولیم اینڈ منرل، قطر (ان) (سعودی عرب) میں آگئے۔ ۱۹۹۹ء میں جب آپ اپنی سالانہ رخصت پر ہندوستان گئے تو ان دنوں ان کی طبیعت نامساں تھی۔ وہاں تشخیص پر پتا چلا کہ خون کے سرطان میں مبتلا ہیں، پھر وہ واپس نہیں آئے۔ وہیں سے اپنا استعفیٰ بھیج دیا۔ ۱۶ جون ۲۰۰۳ء کو آپ اس جہان فانی سے رخصت فرما گئے۔ آپ کی وفات پر پاکستان اور ہندوستان کے تمام مؤقر ادبی رسائل اور جرائد نے قومیت کے پیغامات شائع کیے۔ جن میں فنون، بیاض، مکالمہ (پاکستان)، اردو نیوز (سعودی عرب) اور شاعر، شب خون، ترسیل، منصف، سیاست، (ہندوستان) شامل ہیں۔

آپ کا پہلا مجموعہ کلام ”آہ نامہ“ میں ادارہ بیاض لاہور سے چھپا۔ آپ نے اپنے والد محترم کے خطوط ”مکاسب صبیح“ کے نام سے شائع کیے۔ اس کے علاوہ کلمات ذکا، ”آج کی شب پھر سناؤ“ کے نام سے ان کی وفات کے بعد کتب نما، لاہور سے شائع ہوئی۔ یہ کتاب جو آپ کے ہاتھوں میں ہے انہوں نے اپنی بیماری کے عیام میں تالیف کی تھی، اسے ان کی حیات میں چھپ جانا چاہیے تھا لیکن بعض ناگزیر وجوہات کی وجہ سے تاخیر ہوتی چلی گئی۔

حارثی بٹ، اقبال احمد قر

(سعودی عرب)

علامہ ذکا، سندھقی مرحوم